В. А. ВОСКРЕСЕНСКІЙ.

ПОЭТИКА

ИСТОРИЧЕСКІЙ СБОРНИКЪ СТАТЕЙ О ПОЭЗІИ

—

ПОСОБІЕ

при изученіи **ТЕОРІИ** словесности



С.-ПЕТЕРБУРГЪ
ИЗДАНІЕ В. П. ПЕЧАТКИНА
1885.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 19 марта 1885 года.



Типографія Товарищества „Общественная Польза". Б. Подъяческая, № 39.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Въ школьныхъ *курсахъ теоріи поэзіи* отводится обыкновенно весьма незначительное мѣсто двумъ существенно-важнымъ для теоріи и тѣсно связаннымъ между собою вопросамъ. Мы разумѣемъ вопросъ объ *искусствѣ*, — о его сущности, цѣли и отношеніяхъ къ другимъ областямъ духовной дѣятельности человѣка, и вопросъ о различныхъ *направленіяхъ* въ искусствѣ, вытекающихъ изъ различія точекъ зрѣнія на его сущность и значеніе.

Безъ опредѣленнаго и яснаго понятія объ искусствѣ вообще и поэзіи, какъ одномъ изъ видовъ его въ особенности, немыслима, разумѣется, и теорія поэзіи.

Мы позволимъ себѣ, въ немногихъ словахъ, указать на различныя опредѣленія искусства, чтобы дать понятіе о томъ, какъ важно, въ виду различныхъ взглядовъ на искусство, составить о немъ опредѣленное понятіе, и какъ трудно это послѣднее сдѣлать достояніемъ элементарнаго учебника. За немногими исключеніями мы остановимся на тѣхъ только положеніяхъ, съ дальнѣйшимъ развитіемъ которыхъ читатель встрѣтится въ нашемъ «Сборникѣ».

Искусство, разсматриваемое со стороны содержанія, обнимаетъ три различные момента, причиннымъ образомъ связанные между собою:

I. искусство, какъ своебразное *душевное состояніе* художника *), какъ *способность* къ творческой дѣятельности, продуктомъ которой является

*) Во всемъ дальнѣйшемъ разсужденіи рѣчь идетъ о свободныхъ, или изящныхъ, искусствахъ.

II. искусство, какъ *явленіе* (вещь или дѣйствіе), подлежащее созерцанію и возбуждающее

III. *различныя душевныя настроенія* въ наблюдателѣ.

Первый моментъ касается *источника* искусства, второй—*предметовъ* искусства, третій—ихъ *дѣйствія* на нашу душу.

Исторія ученій о поэзіи показываетъ, какъ это можно видѣть изъ предлагаемаго «Сборника», что каждый изъ этихъ моментовъ, одинъ или въ соединеніи съ другими, давалъ начало особой теоріи.

I. Источникъ искусства. — а) Платонъ видѣлъ источникъ искусства въ «безуміи», «маніи», или вдохновеніи. «Кто безъ маніи, внушаемой музами, приходитъ къ вратамъ поэзіи, убѣжденный въ томъ, что искусствомъ (ἐκτέχνης, техникой) сдѣлается изъ него хорошій поэтъ, тотъ никогда не будетъ совершеннымъ, и поэзія его, какъ поэзія благоразумнаго, будетъ отличаться отъ поэзіи безумствующихъ» *). Вдохновеніе, по самой природѣ своей, не можетъ подчиняться разсчетамъ «благоразумія» и правиламъ разсудка.

б) Горацій иронически отнесся къ современной ему школѣ поэтовъ, которые полагались только на вдохновеніе, считали технику (искусство) безпомощнымъ орудіемъ въ дѣлѣ творчества и презрительно относились къ «трезвымъ» («благоразумнымъ», въ смыслѣ Платона) поэтамъ **). Хотя онъ и говоритъ, что талантъ безъ искусства (науки, техники), равно какъ и «наука» безъ таланта ничего цѣннаго создать не могутъ (стр. 409 — 410); но, утверждая, что «выраженія за мыслью придутъ уже сами собою» (311), что познаніе есть *источникъ* искуснаго выраженія (312 — 316), онъ оставляетъ слишкомъ мало мѣста какъ таланту, такъ и вдохновенію, и роль ихъ въ дѣлѣ творчества представляется, въ его теоріи, совершенно неопредѣленной. Гораздо рѣшительнѣе становится на сторону разсудка Буало, въ своей «Наукѣ о стихотворствѣ». «Къ разсудку прилѣпись», совѣтуетъ онъ поэту: «Пускай стихи твои получатъ отъ него всѣ прелести свои». «У насъ», говоритъ онъ далѣе, покорено «все правиламъ разсудка»: «трагедія… требуетъ разсудка»; «смѣши, вездѣ блюдя условія разсудка» ***).

*) См. «Сборникъ», стр. 12.
**) См. ниже: «Наука поэзіи», стр. 80, 295—301.
***) См. стр. 137 и слѣд.

Трудно выразить рѣзче несовмѣстимость двухъ источниковъ творчества—вдохновенія и разсудка.

в) Какъ бы мы ни смотрѣли на художника въ моментъ творческой его дѣятельности,—какъ на одержимаго маніей или — какъ на человѣка, руководимаго требованіями здраваго разсудка, внутреннее состояніе его представляетъ далеко еще не изслѣдованный психо-физіологическій процессъ,—болѣзненный или нормальный, но, въ обоихъ случаяхъ, подчиненный общимъ законамъ, управляющимъ нашею психо-физіологической дѣятельностью. Если наука откроетъ внутреннія условія творчества, само собою станетъ ясно, въ какой мѣрѣ оно можетъ подчиняться дѣйствіямъ воли и въ какой — навсегда остаются свободнымъ отъ предписаній разсудка, «безуміемъ».

Эстетики различныхъ оттѣнковъ, вооружаясь противъ правилъ ложно-классической школы, необходимо должны были смотрѣть на искусство, какъ на плодъ вдохновенія, стоящаго внѣ какихъ бы то ни было законовъ, управляющихъ душевною дѣятельностью смертныхъ, не надѣленныхъ даромъ творчества. «Свобода искусства» является прямымъ послѣдствіемъ воззрѣнія на вдохновеніе, какъ единственный его источникъ.

II. Предметъ искусства. — Во взглядахъ на искусство, какъ на результатъ творческой дѣятельности, такъ же мало единства, какъ и въ воззрѣніяхъ на его источникъ.

а) Платонъ смотрѣлъ на искусство, какъ на выраженіе божественной красоты, какъ на формы безплотныхъ идей прекраснаго, доступныхъ созерцанію человѣка, одержимаго «маніей», земное же прекрасное—не болѣе, какъ слабая тѣнь красоты идеальной.

б) Аристотель, ученикъ Платона, опредѣлилъ искусство, какъ подражаніе природѣ (дѣйствительности).

Насколько различны эти взгляды, можно судить потому, что учитель, оставаясь послѣдовательнымъ, изгонялъ поэзію изъ своего идеальнаго государства, считая ее ложью, какъ смутную тѣнь тѣни прекраснаго; а ученикъ его, не менѣе послѣдовательный, вознесъ искусство на одну ступень съ философіей и поставилъ выше исторіи.

Греческая философія дала два опредѣленія искусства, которыя, позднѣе, послужили основаніемъ двухъ различныхъ теорій.

Опредѣленіе Аристотеля, повидимому—конкретное и точное, от-

нюдь не исключаетъ отвлеченнаго опредѣленія Платона; напротивъ: историческое (генетическое) развитіе перваго необходимо должно было привести къ послѣднему.

Въ самомъ дѣлѣ: что значитъ подражать природѣ?

а) Самъ Аристотель требовалъ подражанія общему (типическому), тому, что не только есть, но что существуетъ по необходимости или по вѣроятію, т. е., требовалъ того, что называется идеализаціей. Этотъ взглядъ на искусство, поддерживавшійся въ свое время Лессингомъ *), лежитъ и въ основаніи ученія Тэна **), который историческимъ путемъ приходитъ къ заключенію, что искусство выражаетъ *существенный*, преобладающій, *характеръ жизни*. *Общее* Аристотеля есть не что иное, какъ *существенный характеръ* Тэна.

б) Аристотель, требуя типичности, совѣтуетъ поэту облагораживать характеры; ***) Горацій дольше останавливается на этой сторонѣ искусства; со всего же исключительностію *подражаніе облагороженной, или украшенной, природѣ* легло въ основаніе ложно-классической школы и надолго придало своеобразный характеръ ея произведеніямъ ****).

в) Новѣйшее направленіе въ искусствѣ и особенно въ поэзіи (Золя и его послѣдователи) одинаково далеко и отъ Платона, и отъ Аристотеля, и отъ псевдо-классиковъ: оно требуетъ отъ искусства не «божественной красоты», не «общаго», еще менѣе—«природы облагороженной», а подробныхъ, подкрѣпленныхъ документами, свидѣтельскихъ показаній обо всемъ томъ, что проходитъ предъ глазами наблюдателя. Школа эта однимъ изъ русскихъ критиковъ довольно мѣтко названа «фотографической».

Подражаніе *общему*, подражаніе *природѣ украшенной* и наконецъ—природѣ—во всемъ быстротекущемъ разнообразіи, пестротѣ и *случайности* ея явленій—вотъ три принципа трехъ существенно-различныхъ школъ, которыя всѣ могутъ выставить на своемъ знамени—*подражаніе природѣ* (дѣйствительности).

*) «Гамбургск. драматургія», стр. 182 и сл.
**) «Опредѣленіе искусства», стр. 289.
***) «Поэтика», стр. 36.
****) «Буало», стр. 135 и сл.

г) Опредѣленіе искусства приведенными формулами далеко еще не исчерпывается.

Ни *типа*, ни *облагороженной* природы, ни того, что выдаютъ за *неприкрашенную дѣйствительность* (если только это не стенографическіе отчеты и протоколы), ни того, ни другаго, ни третьяго нѣтъ, какъ явленій реальныхъ, доступныхъ внѣшнимъ чувствамъ: все это не что иное, какъ идеи (понятія) объ *общемъ*, *лучшемъ*, *совершившемся*. Такимъ образомъ искусство, во всѣхъ указанныхъ значеніяхъ, представляетъ не природу, а объективировавшіяся идеи, *идеи, обращенныя въ предметы*. Идея, гармонически слившаяся съ соотвѣтствующею ей формой, есть идеалъ. Отсюда является распространенное въ эстетикахъ опредѣленіе искусства, какъ *выраженія идеальнаго міра*, какъ воплощенія идеаловъ *).

Послѣднее опредѣленіе, обнимая предыдущія, коренящіяся въ ученіи Аристотеля, представляетъ, благодаря своей отвлеченности, условія для опредѣленія искусства въ духѣ Платона.

Съ понятіемъ *идеалъ* соединяются весьма различныя представленія.

1. Въ одномъ значеніи, это—*общее* Аристотеля, или *существенный характеръ* Тэна. Не заключая въ себѣ ничего качественнаго, никакихъ нравственныхъ опредѣленій, *идеалъ* употребляется вмѣсто слова *типъ*, какъ его синонимъ (Плюшкинъ — типъ скупца, идеалъ скупца). Въ этомъ значеніи принимаетъ идеалъ натуралистическая школа искусства.

2. Въ другомъ значеніи, идеалъ есть не что иное, какъ логическій анализъ идеи, выведенной не изъ данныхъ опыта, а изъ чистаго понятія, и представленной въ образной или символической формѣ. Есть разница между *честолюбцемъ*, характеръ и направленіе *страстей* котораго обусловливаются временемъ и мѣстомъ его дѣйствія, и *честолюбіемъ*, какъ простой и несмѣшанной страстью, какъ *идеей*: логическое развитіе послѣдней, представленное хотя бы въ безчисленномъ рядѣ частныхъ случаевъ и примѣровъ, не имѣетъ ничего общаго съ тѣмъ, что мы называемъ идеальнымъ характеромъ. Край-

*) Содержаніе эстетики, а вмѣстѣ съ нимъ и терминологія, разрабатывались съ конца прошлаго столѣтія по преимуществу нѣмецкой метафизикой.

нимъ выраженіемъ односторонней идеализаціи могутъ служить средневѣковыя мистеріи и *moralités*, выводившія на сцену *Церковь*, *Правду*, *Милосердіе*, *Гнѣвъ* и т. п. олицетворенія отвлеченныхъ понятій и несмѣшанныхъ страстей.

Подобная же односторонность идеализаціи является существенной особенностью псевдо-классической школы, которая не столько *украшала* дѣйствительность, внося въ нее нѣчто лучшее, сколько старалась *усилить впечатлѣніе*, изображая *несмѣшанные характеры* *).

Точно также и въ этомъ смыслѣ *идеалъ* не заключаетъ въ себѣ *качественныхъ* опредѣленій: злодѣй и нравственный человѣкъ одинаково могутъ быть предметами идеализаціи: первый явится совершеннымъ извергомъ, другой — совершеннымъ добродѣтельнымъ человѣкомъ.

3. Въ третьемъ значеніи, подъ словомъ *идеалъ* разумѣется *нѣчто прекрасное*, въ его различныхъ опредѣленіяхъ, начиная отъ Платона до нашихъ дней. «Поэзія», въ глазахъ эстетиковъ, есть «выразительница и жрица *красоты*» **); тоже должно сказать и объ искусствѣ вообще: предметъ его—*прекрасное* въ томъ же смыслѣ, въ какомъ истина – предметъ науки.

По ученію Платона, предметы нашего наблюденія прекрасны по стольку, по скольку они напоминаютъ о своемъ прекрасномъ первообразѣ (идеѣ); отсюда: уклоненіе отъ первообраза — безобразіе; совершенное же совпаденіе съ нимъ (по Платону, впрочемъ, невозможное въ дѣйствительности), другими словами—гармоническое сліяніе формы съ идеею есть прекрасное (изящное) въ полномъ смыслѣ слова. Это понятіе о прекрасномъ, перенесенное въ область искусства, является основнымъ принципомъ эстетической школы: какъ въ природѣ (дѣйствительности) предметы прекрасны въ той мѣрѣ, въ какой они обнаруживаютъ свой прекрасный первообразъ (идею), такъ произведенія искусства прекрасны, если они, какъ формы, доступныя чувственному воспріятію, *гармонически сливаются съ* заключающеюся въ нихъ *идеею въ одно конкретное цѣлое*, или, говоря словами Бѣлинскаго, если въ нихъ «идея поглощается формою, и вы больше видите ее, нежели понимаете» *).

*) «Гамбургская Драматургія», стр. 212—214.

**) Бѣлинскій, Соч., IV, 375.

Рядомъ съ матеріально-прекраснымъ (прекрасное въ природѣ), является такимъ образомъ формально-прекрасное (въ искусствѣ), изящное, или художественное. Оба понятія вошли въ опредѣленіе искусства, которое, по требованію эстетиковъ, должно изображать *прекрасное въ художественной* (изящной) *формѣ* **). Въ Чацкомъ, съ точки зрѣнія художественной, или эстетической, критики, идея беретъ перевѣсъ надъ формой: онъ, въ художественномъ смыслѣ, лицо менѣе прекрасное, чѣмъ Фамусовъ или Репетиловъ. Въ этомъ случаѣ сравненіе не касается красоты матеріальной, т. е. физическаго и нравственнаго совершенства лицъ, служившихъ «натурой» для художника.

III. Дѣйствіе искусства.—Кромѣ различія воззрѣній, неизбѣжно вытекающаго изъ основныхъ точекъ зрѣнія на субъективную и объективную природу искусства, въ вопросѣ о *дѣйствіи* мы обыкновенно встрѣчаемся и съ логической непослѣдовательностію, происходящей отъ смѣшенія двухъ различныхъ понятій, именно — понятія о *дѣйствіи* искусства и о *цѣли* искусства.

Всякое дѣйствіе человѣка предполагаетъ сознаніе, слѣдовательно— *цѣлесообразность*. «Дѣйствовать съ цѣлію — это и есть условіе, возвышающее человѣка надъ низшими существами». Въ этомъ смыслѣ искусство такъ же цѣлесообразно, какъ и другіе виды дѣятельности человѣка. Правда, по ученію Платона, поэтъ «можетъ творить тогда только, когда его объемлетъ восторгъ, когда онъ выйдетъ изъ себя, и разсудокъ покинетъ его. Покамѣсть онъ съ нимъ, онъ не способенъ творить и произносить пророчества»; но отсюда не слѣдуетъ заключать, что художникъ творитъ безсознательно, въ болѣзненномъ бреду, не отдавая себѣ отчета въ своей дѣятельности. Напротивъ, какъ созерцаніе, такъ и изображеніе божественной красоты, недоступное

*) «Поэзія и художественность», стр. 253 и сл.

**) Выработанное въ этой школѣ понятіе о положительномъ и *отрицательномъ* изображеніи идеала устраняетъ возраженіе, вызываемое такими художественными произведеніями, какъ комедія, сатира, въ которыхъ обыкновенно совсѣмъ не бываетъ матеріально-прекрасныхъ предметовъ.

обыкновенному разсудку, съ его техническими средствами, предполагаетъ, кромѣ вдохновенія, высшій, божественный разумъ. Разумное, въ высшемъ значеніи этого слова, искусство необходимо должно быть цѣлесообразно.

Съ другой стороны,—философъ изгналъ поэзію изъ своего идеальнаго государства и поступилъ совершенно послѣдовательно, не найдя возможности подчинить ее разсудочнымъ, политическимъ цѣлямъ, слѣдовательно—смотрѣлъ на нее, какъ на дѣятельность, никакой цѣли внѣ искусства неимѣющую. Съ подобнымъ же взглядомъ на самоцѣльность искусства мы встрѣчаемся въ эстетической школѣ: «Поэзія», по ученію эстетиковъ, «не имѣетъ никакой цѣли внѣ себя, но сама себѣ есть цѣль, какъ истина въ знаніи, какъ благо въ дѣйствіи» *). Ich singe, wie der Vogel singt, говоритъ Гёте, десятки лѣтъ трудившійся надъ Фаустомъ.

Это противорѣчіе между *цѣлесообразностью* съ одной стороны и съ другой—*безцѣльностью* во многихъ случаяхъ легко объясняется смѣшеніемъ двухъ указанныхъ выше понятій—*дѣйствія* и *цѣли*.

Искусство разносторонне и глубоко дѣйствуетъ на наши чувства, а чрезъ нихъ,—прямо или косвенно,—на всѣ отправленія нашей психической жизни. Въ общей суммѣ дѣйствій искусства есть такія, которыя неразрывно связаны съ его природой и входятъ въ нее, какъ составныя ея части, и есть другія, которыя могутъ быть или не быть, не измѣняя сущности искусства. Въ ряду первыхъ всѣми направленіями признается, съ большими или меньшими ограниченіями, одно, это—*удовольствіе*, *наслажденіе*, сопровождающее различныя по характеру и силѣ впечатлѣнія, испытываемыя нами подъ вліяніемъ искусства.

Если справедливо, что наслажденіе есть постоянное, неотдѣлимое отъ природы искусства дѣйствіе этого послѣдняго, то, и въ теоретическомъ и въ практическомъ отношеніи, совершенно безразлично, признаемъ ли мы, что цѣль искусства—наслажденіе, или—что искусство не имѣетъ никакой цѣли внѣ себя, другими словами — что оно есть само себѣ цѣль.

*) Бѣлинскій, IV, 273.

Цѣль художника—создать произведеніе, удовлетворяющее требованіямъ искусства,—и въ этомъ смыслѣ *дѣятельность* художника цѣлесообразна. Если цѣль достигнута, т. е., явилось произведеніе искусства, оно неотразимо произведетъ свойственное природѣ его дѣйствіе, хотя бы художникъ совсѣмъ не ставилъ это послѣднее цѣлью своей дѣятельности, и въ этомъ смыслѣ — *искусство* само себѣ цѣль и внѣ себя никакой цѣли не имѣетъ. Такъ вода, нагрѣтая, при обыкновенныхъ условіяхъ, до 80° R., непремѣнно будетъ кипѣть, хотя бы этого послѣдняго явленія мы не имѣли въ виду и ограничивались только процессомъ нагрѣванія и наблюденіемъ термометра. Если поэзія «возвышаетъ душу человѣка къ небесному, настроиваетъ ее къ благимъ дѣйствіямъ и чистымъ помысламъ — это уже не цѣль ея, а прямое дѣйствіе, свойство ея сущности; это дѣлается само собою, безъ всякаго предначертанія со стороны поэта» *). И такъ:

а). Цѣль въ искусствѣ есть не что иное, какъ его «прямое дѣйствіе», и понятіе *о цѣли* не вноситъ ничего новаго въ понятіе *о дѣйствіи* искусства: послѣднее является само себѣ цѣлью, или, какъ говорятъ эстетики, «искусствомъ для искусства».

б). Цѣль есть нѣчто, съ природой искусства не связанное, внѣшнее, требующее отъ художника такого созданія, которое производило бы нѣкоторыя дѣйствія по разсчетамъ «благоразумія», разсудка, нравственности.

Лессингъ **), оставляя теорію «искусства для искуства» посредственнымъ талантамъ, утверждаетъ, что когда геній «создаетъ и изображаетъ свои главные характеры, то онъ при этомъ имѣетъ въ виду болѣе глубокія и возвышенны цѣли: 1) научить насъ, что мы должны дѣлать и чего не дѣлать; 2) ознакомить насъ съ истинною сущностью добра и зла, приличнаго и смѣшнаго; 3) показать намъ красоту перваго во всѣхъ его сочетаніяхъ и слѣдствіяхъ, и какъ оно даетъ счастіе даже въ несчастіи, и выяснить безобразіе послѣдняго, которое бѣдственно даже и въ счастіи; 4) при такихъ сюжетахъ, гдѣ не можетъ имѣть мѣсто прямое сорев-

*) Бѣлинскій, IV, 275.

**) «Гамбургская Драм.», 181—182.

нованіе, по крайней мѣрѣ упражнять наши способности къ симпатіи и отвращенію—на такихъ предметахъ, которые достойны этого, и постоянно показывать эти предметы въ ихъ истинномъ видѣ, чтобъ мы не увлекались ложнымъ блескомъ, не чуждались того, чего должны желать, и не желали того, чего должны чуждаться». Цѣли, поставленныя Лессингомъ, большею частію таковы, что защитникъ «искусства для искусства» призналъ бы ихъ, особенно п. 4-й, за обыкновенныя дѣйствія поэзіи; но, взятыя въ цѣломъ, особенно въ п. 3-мъ, онѣ несомнѣнно обращаются къ искусству съ чуждыми природѣ его требованіями—наставленія, поученія, морали. Искусство становится дидактическимъ, обращается въ разсудочное орудіе воспитанія.

в). Оба разсмотрѣнные взгляда останавливаются не столько *на дѣйствіи*, сколько на ближайшихъ его *результатахъ* (чувствѣ удовольствія, правилахъ морали и т. п.), и не касаются тѣхъ психо-физіологическихъ процессовъ, внѣшнее проявленіе которыхъ наблюдается нами, какъ дѣйствіе искусства. Если важно изслѣдовать съ научной точки зрѣнія душевное состояніе художника въ моментъ творчества, то не менѣе важно подвергнуть научному изслѣдованію психо-физіологическое состояніе наблюдателя, въ моментъ созерцанія художественнаго произведенія.

Выше было замѣчено, что взгляды на дѣйствіе искусства отличаются особенной неопредѣленностью и непослѣдовательностью. Такъ, формула «искусство для искусства» обыкновенно считается характернѣйшимъ признакомъ эстетической теоріи; однако заключать отъ первой къ послѣдней было бы ошибочно: Аристотель, котораго слѣдуетъ поставить во главѣ реалистическихъ направленій, не признавалъ за искусствомъ непосредственнаго нравственнаго вліянія, а на доставляемое имъ наслажденіе смотрѣлъ, какъ на присущее природѣ его дѣйствіе, и слѣдовательно могъ бы взять подъ свою защиту формулу эстетиковъ. Лессингъ, въ воззрѣніяхъ на цѣль искусства, сходился съ французской (псевдо-классической) школой, борьба противъ которой въ защиту Аристотеля составляла одну изъ важнѣйшихъ задачъ его литературной дѣятельности.

Изъ этихъ примѣровъ видно, что отдѣльно-взятое воззрѣніе на дѣйствіе (цѣль) искусства не даетъ еще намъ права заключать о характерѣ теоріи въ ея цѣломъ: Гоголь и Тургеневъ, Теккерей и Диккенсъ могутъ защищать «искусство для искусства» съ такимъ же правомъ, какъ Гёте и Пушкинъ. Въ самомъ дѣлѣ: формула эта требуетъ для художника свободы выражать свой внутренній міръ, не руководясь соображеніями о томъ, въ какой мѣрѣ произведеніе его будетъ отвѣчать мимолетнымъ условіямъ времени и мѣста. Если внутренній міръ художника глубокъ и многостороненъ, исполненъ мысли и интереса къ жизни и вопросамъ времени, — все это, безъ сомнѣнія, и выразится въ произведеніи искусства при свободѣ творчества: принципъ «искусство для искусства» не помѣшаетъ произведенію быть современнымъ и наставительнымъ по той простой причинѣ, что художникъ живетъ современной жизнью (независимо отъ той или другой теоріи искусства), можетъ и хочетъ сказать наставительное слово; напротивъ, —если содержаніе художника низменно, мелочно, безжизненно и лишено мысли, «искусство для искусства» только спасетъ его отъ смѣшной для него роли пророка и наставника: чему, въ самомъ дѣлѣ, можетъ научить ограниченный и пустой человѣкъ? — Принципъ «искусство для искусства» требуетъ только, чтобы произведеніе художника было дѣйствительно дѣломъ искусства, т. е., представляло гармоническое сліяніе формы съ содержаніемъ, — а каково должно быть послѣднее, —это уже не дѣло теоріи.

Повторимъ, въ заключеніе, что въ вопросѣ о дѣйствіи искусства рядомъ съ непослѣдовательностью дѣйствительной и несомнѣнной, нерѣдко является только кажущаяся, проистекающая отъ указаннаго выше смѣшенія понятій о *дѣйствіи* и *цѣли* искусства.

Мы не имѣли въ виду дать полнаго анализа понятія искусства: совсѣмъ не коснувшись дѣленія искусствъ по «средствамъ подражанія», ихъ видовыхъ различій, дѣленія поэзіи на роды и виды и пр., остановились только на такихъ понятіяхъ, дальнѣйшее развитіе которыхъ читатель найдетъ въ «Сборникѣ»; но и изъ того, что сказано, можно, намъ кажется, заключить о логической необходимости различныхъ взглядовъ на природу искусства и о неизбѣжности, вслѣдствіе этого, различныхъ теорій и направленій, изъ которыхъ едва-ли о какомъ-либо можно сказать, что истина всецѣло на его сторонѣ: всѣ ученія, въ началѣ слѣдуя за искусствомъ и только въ дальнѣй-

шемъ руководя имъ, старались уловить тѣ его стороны, которыхъ не имѣло въ виду или недостаточно изслѣдовало прежнее ученіе. Съ этой точки зрѣнія —во всѣхъ направленіяхъ есть своя доля истины, и всѣ они необходимы какъ для понятія искусства, такъ и для пониманія безконечно—разнообразныхъ явленій въ мірѣ творчества. Правильно понять произведеніе искусства, особенно такое, на которое теорія несомнѣнно наложила свою печать, можно только съ точки зрѣнія того направленія, по требованію или въ виду котораго оно возникло: составъ произведенія, его достоинства и недостатки, его успѣхъ или неуспѣхъ, восторги или негодованіе, имъ вызванные, вліяніе на современниковъ и дальнѣйшая судьба его, — все это въ нѣкоторыхъ случаяхъ будетъ не совсѣмъ понятно, а въ иныхъ — совсѣмъ непонятно съ точки зрѣнія другаго направленія: мы не поймемъ законности, а слѣдовательно и необходимости разсматриваемаго явленія. Разбирать Корнеля или Расина, Ломоносова или Державина съ кодексомъ эстетиковъ въ рукахъ значитъ заранѣе отказаться отъ пониманія ихъ: съ эстетической точки зрѣнія всѣ они одинаковы и одинаково маловажны, чтобъ не сказать больше.

Понятіе о поэзіи, какъ искусствѣ, есть конечная цѣль изученія теоріи: внѣ этой цѣли послѣдняя не имѣетъ ни смысла, ни значенія: въ ней останутся только шаткія опредѣленія различныхъ терминовъ, словотолкованія, совершенно безполезныя для эстетическаго развитія учащихся.

Понятіе объ искусствѣ не можетъ быть исчерпано однимъ опредѣленіемъ этого термина: какъ бы послѣднее ни было, повидимому, точно, оно, въ учебникѣ, всегда окажется общимъ мѣстомъ, подъ которымъ каждый можетъ разумѣть все, что ему угодно, кромѣ развѣ того, что предполагалъ авторъ. Въ одномъ изъ лучшихъ у насъ учебниковъ (Колосовъ, Теорія поэзіи, изд. 2-е, 1878) поэзія опредѣляется, какъ «искусство возсоздавать въ словѣ прекрасное» (§ 34). Послѣднему дано обычное въ эстетикахъ опредѣленіе. Далѣе (§ 35) слѣдуетъ опредѣленіе «болѣе полное и широкое: *поэзія есть искусство въ словѣ образно выражать явленія природы и жизни*, какъ дурныя, такъ и хорошія, какъ прекрасныя, такъ и безобразныя». Не трудно замѣтить, что это не только «болѣе широкое», но и совершенно иное, sui generis, опредѣленіе, полагающееся въ основу

направленія, враждебнаго эстетическому. Въ § 37-мъ опредѣленіе ограничивается, и отъ «возсозданія» требуется, чтобы оно «картинно представляло лишь тѣ черты лица или предмета, которыя составляютъ по преимуществу его сущность», что напоминаетъ «общее», въ смыслѣ Аристотеля. Оставляемъ въ сторонѣ опредѣленіе (въ томъ же параграфѣ) поэзіи, какъ живописи, которое внесло въ поэзію, особенно въ эпосъ, своеобразное направленіе. Если не каждое, то два изъ этихъ опредѣленій исключаютъ одно другое, и читатель, какъ намъ кажется, не можетъ составить правильнаго понятія о томъ, что такое искусство вообще и поэзія въ особенности. *Изучать* такія опредѣленія, разумѣется, не возможно. Частныя опредѣленія различныхъ родовъ и видовъ поэзіи, какъ этого и слѣдовало ожидать, примыкаютъ то къ тому, то къ другому принципу. Такъ, по § 80-му, трагическое должно возбуждать «ужасъ и состраданіе»; оставляя въ сторонѣ давно доказанную несостоятельность такого перевода Аристотеля, мы встрѣчаемъ далѣе, въ томъ же параграфѣ: трагедія «возбуждаетъ въ зрителяхъ ощущеніе ужаса», т. е., находимъ опредѣленіе, существенно характеризовавшее трагедію ложноклассической школы *). По § 82-му, трагедія древнихъ есть такое «драматическое произведеніе, въ которомъ изображалась борьба человѣка съ рокомъ; исходъ борьбы—гибель героя». Понятіе о борьбѣ, какъ предметѣ драмы, выработалось въ новое время, въ ученіяхъ идеалистическаго происхожденія. Такимъ образомъ — опредѣленіе Аристотеля (притомъ — искаженное) относится вообще къ драмѣ, слѣдовательно и къ новой; опредѣленіе же новѣйшаго происхожденія, извлеченное изъ фактовъ, неизвѣстныхъ древнимъ, отнесено къ классической драмѣ. — Правда, преподаватель можетъ устранить противорѣчія, предложить необходимыя объясненія и пр.; но мы въ данномъ случаѣ говоримъ не о томъ, что можетъ и долженъ сдѣлать преподаватель, а о томъ, что даетъ и можетъ дать учебникъ.

Общіе вопросы объ искусствѣ и различныхъ воззрѣніяхъ на его сущность и значеніе въ элементарныхъ учебникахъ не могутъ быть изложены съ такою полнотою, ясностью и научной точностью, какъ того требуетъ важность предмета.

---

*) «Гамбургск. Драматург.,» стр. 194—199, 219—220.

Высказанными выше соображеніями руководились мы при составленіи «Сборника». Ближайшая цѣль послѣдняго—познакомить съ воззрѣніями на поэзію такихъ представителей различныхъ направленій, авторитетъ которыхъ въ вопросахъ искусства признается или долгое время и не безъ основанія признавался безспорнымъ. Изученіе такихъ писателей, какъ Аристотель и Горацій, Лессингъ и Тэнъ, Бѣлинскій и Буслаевъ, внесетъ живую и плодотворную мысль въ ученіе, почти всегда лишенное интереса, научнаго значенія и, что особенно важно, авторитета: трудно отнестись съ должной серьезностью къ положеніямъ учебника, которыя нерѣдко вызываютъ основательныя возраженія со стороны учениковъ и весьма часто требуютъ различныхъ поправокъ со стороны учителя.

Отрывки и извлеченія, разумѣется, никогда не могутъ замѣнить цѣлаго произведенія, и сборникъ, каковъ бы онъ ни былъ, всегда будетъ страдать болѣе или менѣе существенными недостатками. Мы однако, имѣли въ виду не замѣнить, а напротивъ—облегчить непосредственное знакомство съ такими произведеніями, которыя въ цѣломъ, по различнымъ причинамъ, не могутъ быть доступны ученику. Даже и въ переработанномъ видѣ статьи назначаются не для легкаго чтенія, а для изученія.

Отрывкамъ и извлеченіямъ мы старались придать на столько законченную форму, чтобы они могли, какъ разсужденія, служить предметомъ класснаго чтенія и разбора. Отдѣлъ разсужденій, въ нашихъ христоматіяхъ, нерѣдко при значительной его полнотѣ, представляетъ мало статей, имѣющихъ отношеніе къ теоретическимъ вопросамъ эстетики. Такія же статьи, какъ разсужденіе «Что нужно автору?», въ которомъ Карамзинъ, въ нашей литературѣ едва ли не первый, раскрываетъ принципы эстетической теоріи,—какъ отрывки изъ предисловія къ «Цыганкѣ» Баратынскаго, изъ «Очерковъ» Буслаева, при всей ихъ значительности, стоятъ особнякомъ и часто, въ силу именно своей изолированности, безъ натяжки не допускаютъ заключенія къ такимъ понятіямъ, раскрытіе которыхъ составляетъ ихъ прямую цѣль.

Недостатокъ пригодныхъ для разбора разсужденій отзывается и на письменныхъ упражненіяхъ, для которыхъ въ распоряженіи преподавателя обыкновенно слишкомъ мало матеріала и темъ. Статьи

предлагаемаго «Сборника»—а изъ нихъ многія въ логическомъ и стилистическомъ отношеніи могутъ считаться образцовыми—дадутъ, по нашему мнѣнію, обширный и поучительный матеріалъ для различныхъ видовъ письменныхъ упражненій.

Итакъ—познакомить съ главнѣйшими направленіями въ теоріи поэзіи и тѣмъ облегчить достиженіе конечной цѣли ея изученія, вызвать интересъ къ вопросамъ искусства, дать матеріалъ для изученія разсужденій и для различныхъ письменныхъ упражненій—вотъ цѣли, которыя имѣлись въ виду при выборѣ статей и ихъ обработкѣ.

Къ «Сборнику» приложенъ *словарь собственныхъ именъ* (лица, произведенія искусствъ, миѳы) и тѣхъ немногихъ нарицательныхъ, техническое значеніе которыхъ не объясняется контекстомъ. Полагая, что *словаремъ* до нѣкоторой степени можно замѣнить предметный указатель, мы внесли въ него и такія имена (извѣстныхъ писателей, сочиненій), въ объясненіи которыхъ не представляется надобности.

Въ двухъ-трехъ мѣстахъ «Гамбургской Драматургіи», по сличеніи ея съ подлинникомъ, переводъ исправленъ.—Извлеченіе изъ «Чтеній» Тэна сдѣлано по двумъ редакціямъ перевода.

Разсужденіе Корнеля, съ нѣкоторыми сокращеніями переведенное для нашего «Сборника» А. Д. Бутовскимъ, сколько намъ извѣстно, является впервые на русскомъ языкѣ.

Въ новомъ переводѣ, А. П. Михневича, является и отрывокъ изъ L'art poëtique; изъ старыхъ переводовъ, гр. Хвостова и Буниной, мы помѣстили нѣсколько незначительныхъ отрывковъ въ статьѣ о Буало, стихи котораго оставлены были Шевыревымъ безъ перевода.

Въ составленіи «Сборника» принималъ живое участіе преподаватель 2-й Спб. гимназіи и Александровскаго кадетскаго корпуса *А. О. Круглый*, которому принадлежитъ глава I-я: «Ученіе древнихъ о поэзіи», статья 11-я третьей главы и часть *Словаря*.

В. Воскресенскій.

Примѣч. Встрѣчающіяся въ текстѣ мѣста, отмѣченныя прямыми скобками, [ ], принадлежатъ составителямъ.

ТЕОРІЯ,

ея отношеніе къ искусству и условія ея возникновенія.

Всѣ явленія міра человѣческаго должны были совершиться въ дѣйствіи, прежде нежели перешли въ знаніе. Человѣкъ уже стремился къ истинѣ, уже дѣйствовалъ и творилъ изящное, прежде нежели спросилъ себя о томъ, какъ должно стремиться къ истинѣ? По какому закону дѣйствуетъ его воля? Какъ является изящное въ искусствѣ?

Искусство было прежде теоріи. Не искусство было слѣдствіемъ теоріи, а теорія слѣдствіемъ искусства. Эта истина подтверждается опытами всѣхъ вѣковъ и народовъ. Міръ востока, древній и новый, богатъ произведеніями поэзіи во всѣхъ родахъ, однако мы не знаемъ его піитики. Въ Греціи наука поэзіи явилась уже тогда, когда всѣ произведенія были на лицо, и кругъ поэтическаго развитія совершенно заключился. Въ новомъ мірѣ Европы, который принялъ въ наслѣдіе піитику древнихъ, всѣ великія произведенія Италіи, Испаніи и Англіи явились безъ участія науки. Дантъ, Лопе-де-Вега, Кальдеронъ и Шекспиръ дѣйствовали безъ теоріи. Во Франціи, теорія, слишкомъ рано явившаяся, только-что стѣснила художественную дѣятельность и произвела вліяніе, вредное для словесности. Все это, во-первыхъ, убѣждаетъ насъ въ истинѣ, нами сказанной, во-вторыхъ, какъ-будто говоритъ противъ той самой науки, исторію которой я намѣренъ изложить. Къ чему-же, въ самомъ дѣлѣ, служитъ эта наука, когда всѣ образцы поэзіи явились до нея и безъ малѣйшаго ея содѣйствія?

Скорѣе можемъ мы заключить, что она вредна, потому-что у нѣкоторыхъ народовъ стѣснила поэтическую дѣятельность.

Да, точно, это явленіе говоритъ противъ догматической формы науки, противъ положительныхъ кодексовъ, заключающихъ въ себѣ условныя правила, стѣснительныя для искусства, но нисколько не говоритъ оно противъ сущности самой науки, которая заключается въ изученіи самыхъ явленій и изслѣдованіи законовъ, управляющихъ поэтическою дѣятельностью человѣка. Вопросъ о томъ, полезна-ли какая-нибудь наука, — въ наше время существовать не можетъ. Если эта наука есть, а наука поэзіи должна быть, потому-что міръ явленій ея составляетъ такую огромную часть въ жизни человѣческой, —то она полезна и необходима: ибо врождено человѣку отдавать себѣ разумный отчетъ во всѣхъ явленіяхъ, имъ совершаемыхъ, и стараться привести ихъ къ единству закона, ими управляющаго. Безусловныя правила, предложенныя въ видѣ науки, могутъ быть вредны для искусства, какъ это и было во Франціи; но эстетическое самопознаніе человѣка никогда не можетъ быть практически вредно для искусства. Хотя вопросъ о прямой пользѣ науки для того искусства, которое служитъ ей предметомъ, долженъ быть отдѣленъ отъ вопроса о необходимости этой науки въ общей массѣ знаній человѣческихъ, но мы можемъ привести въ исторіи словесности примѣръ разительный, которымъ вопросъ о пользѣ практической разрѣшается вмѣстѣ съ вопросомъ о необходимости. Этотъ примѣръ Германія. Она въ новомъ мірѣ есть создательница теоріи искусства, и собою доказываетъ ту-же истину, съ которой мы начали, а именно, что теорія является послѣ образцовъ искусства. Германія, заключившая собою кругъ западнаго европейскаго образованія, олицетворила въ себѣ эстетическое самопознаніе новой Европы, создала настоящую теорію новаго искусства, къ чему напрасно стремились прочіе народы, и основала сію теорію на глубокомъ сравнительномъ изученіи образцовъ древнихъ и новыхъ. Собственная-же ея художественная словесность была уже прекраснымъ плодомъ самой науки, и практическая польза ея для искусства оправдалась блестящимъ примѣромъ. Фактъ, нами вначалѣ сказанный, обратился иначе: искусство въ Германіи было слѣдствіемъ науки, а не наука слѣдствіемъ искусства. Такъ надлежало быть въ позднѣйшемъ человѣчествѣ.

Востокъ въ исторіи науки поэзіи не существуетъ. Ни одинъ изъ народовъ восточныхъ не оставилъ намъ своей піитики, сколько мы можемъ это знать по изслѣдованіямъ ученыхъ. Причина такому явленію заключается, можетъ быть, въ особенномъ характерѣ фантазіи Востока, которая всегда любила неограниченную свободу и рѣшительно господствовала надъ разумною, сознательною способностью человѣка. Арабы въ новомъ мірѣ комментовали піитику Аристотеля, но, не смотря на то, ни піитика греческая, ни самыя произведенія греческой поэзіи не имѣли ни малѣйшаго вліянія на арабскую, которая сохранила во всей чистотѣ независимую свою оригинальность.

Съ Греціи собственно начинается исторія нашей науки, равно какъ и исторія всего европейскаго образованія. Греки, въ древнемъ мірѣ, имѣли особенное призваніе для развитія искусствъ, которыя раскрылись у нихъ блистательно во всѣхъ своихъ формахъ и видахъ. Фантазія греческая имѣетъ то существенное отличіе отъ восточной, что она дѣйствуетъ не одиноко, не безусловно-самовластно, а всегда въ согласіи съ прочими способностями души человѣческой, и особенно съ разумною, которая сравниваетъ и избираетъ, руководствуясь внутреннимъ чувствомъ изящнаго. Эта дружба фантазіи съ сознаніемъ положила классическій отпечатокъ на всѣхъ произведеніяхъ греческаго искусства. Художникъ греческій, въ самую минуту созданія, безпрестанно отходитъ отъ своего произведенія и отдаетъ испытующему разуму отчетъ въ своемъ творческомъ дѣйствіи.

Въ этомъ существенномъ характерѣ фантазіи греческой я полагаю главную причину того, почему именно у грековъ должна была родиться наука о поэзіи. Но и въ самой Греціи, стройная и правильная теорія, какъ результатъ наблюденій надъ явленіями искусства, образовалась уже тогда, какъ самая поэзія совершила весь полный кругъ своего развитія. Греки, народъ типическій въ отношеніи къ искусству, представляютъ самое полное развитіе всѣхъ родовъ поэзіи въ ихъ естественномъ порядкѣ: эпосъ, лиру и драму. Полная піитика существовала уже въ фактахъ прежде, чѣмъ явилась теорія Аристотеля, которая полнотою, какъ мы увидимъ, уступитъ живой піитикѣ Греціи. Вотъ почему исторія поэзіи греческой есть лучшее, живое олицетвореніе самой науки.

Не только теорія Аристотеля, изложенная въ догматической и правильной формѣ науки, но даже и отрывочныя изслѣдованія Платона о пре-

красномъ вообще и о поэзіи современны Аристофану, заключившему собой рядъ великихъ поэтовъ и органическое развитіе греческой поэзіи.

Не смотря на то, видно однако, что многіе поэты Греціи дѣйствовали съ сознаніемъ и сами были начинателями теоріи своего искусства. Извѣстно, что Софоклъ, доведшій греческую трагедію до возможнаго совершенства, изучалъ свое искусство теоретически и написалъ сочиненіе о *Хорѣ*, противъ Ѳесписа и Херила, которое, къ сожалѣнію, не дошло до насъ, но, вѣроятно, было извѣстно Аристотелю. Софоклъ спорилъ и съ соперникомъ своимъ Эврипидомъ о трагедіи, и Аристотель приводитъ собственныя слова Софокла, что онъ самъ представлялъ людей, какими они должны быть, а Эврипидъ, какими они суть. Такъ въ Греціи самъ поэтъ указалъ путь философамъ въ наукѣ своего искусства.

С. Шевыревъ.

(Теорія поэзіи въ историч. развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. М. 1836).

Глава I.

Ученіе древнихъ о поэзіи.

---

1. Ученіе Платона о прекрасномъ и поэзіи, извлеченное изъ его сочиненій.

Первый изъ грековъ, который философски разсуждалъ о прекрасномъ, объ искусствѣ и поэзіи, и котораго сочиненія дошли до насъ, былъ Платонъ. У него вопросы объ этихъ предметахъ предлагаются и рѣшаются философскимъ способомъ. Но весьма замѣчательно, что тотъ, который прежде всѣхъ изслѣдовалъ сіи вопросы и оставилъ намъ о нихъ мысли глубокія, до сихъ поръ насъ изумляющія и служащія основаніемъ многимъ новымъ системамъ, самъ не построилъ полной науки и не предложилъ никакихъ правилъ для поэзіи. Этимъ отличается теорія Платона отъ теоріи Аристотеля, которая имѣетъ форму догматическаго кодекса непреложныхъ правилъ. Платонъ не заботился о правилахъ, о кодексѣ для искусства: онъ самъ говоритъ въ своемъ «Федрѣ»: «кто думаетъ заключить въ своихъ сочиненіяхъ ученіе объ искусствѣ и воображаетъ, что буквы намъ могутъ передать что-нибудь ясное и вѣрное, тотъ въ заблужденіи». Платонъ болѣе вникалъ въ искусство психологически, искалъ начала ему въ душѣ человѣческой и не столько заботился о внѣшнихъ формахъ его проявленія. Теорія его разбросана по всѣмъ его сочиненіямъ: рапсодическій характеръ ея особенно затрудняетъ насъ въ ея изученіи. Надобно собрать изъ всѣхъ сочиненій Платона эти отрывки, привести ихъ въ порядокъ и составить

изъ нихъ одно цѣлое, которое, какъ мы увидимъ, существуетъ, не смотря на наружный отрывочный характеръ ученія.

За исключеніемъ сочиненій о республикѣ и о законахъ, дошло до насъ 35 діалоговъ Платона, и изъ нихъ только три разговора касаются прекраснаго и поэзіи: 1) *Гиппій Большой*, 2) *Федръ* и 3) *Іонъ*. Всѣ три разговора, въ томъ порядкѣ, какъ я ихъ предлагаю, представляютъ одно цѣлое и правильную послѣдовательность изложенія. Къ нимъ должно еще присоединить нѣкоторые отрывки изъ сочиненія о *Республикѣ* (книга III и X), въ которыхъ разрѣшается вопросъ объ отношеніи поэзіи къ гражданскому обществу.

Въ *Гиппіѣ Большомъ*, посредствомъ логическаго отвлеченія, отдѣляется идея прекраснаго отъ всѣхъ идей съ нею смежныхъ; говорится о томъ, что прекрасное не есть. Въ *Федрѣ* положительно выводится идея прекраснаго изъ началъ умозрительныхъ и опредѣляется сама въ себѣ. Наконецъ, въ третьемъ разговорѣ говорится объ источникѣ поэзіи и о дѣйствіи ея на душу. Подробное изложеніе означенныхъ разговоровъ вмѣститъ все ученіе Платона, касающееся нашего предмета.

Разговаривающіе въ Гиппіѣ, Сократъ и софистъ Гиппій, котораго Сократъ осмѣиваетъ. Платонъ и учитель его должны были начать съ противодѣйствія лжеученіямъ софистовъ, съ опроверженія ихъ мнѣній. Они принуждены были на нихъ нападать ихъ-же оружіемъ, злоупотребленіемъ діалектики, для того, чтобы приводить ихъ къ нелѣпости. Этотъ разговоръ отзывается въ иныхъ мѣстахъ такою діалектикой и вообще исполненъ превосходной Сократовой ироніи. Гиппій въ Лакедемонѣ читалъ гражданамъ свое сочиненіе объ изящныхъ упражненіяхъ. По этому случаю, Сократъ, какъ будто отъ другаго, предлагаетъ Гиппію вопросъ о томъ: что есть изящное само въ себѣ? «Люди бываютъ справедливы, потому-что есть справедливость? Люди мудры, потому-что есть мудрость? Предметы должны быть прекрасны, потому-что есть красота? И такъ, красота должна быть чѣмъ-нибудь особеннымъ, самостоятельнымъ? Въ чемъ-же она состоитъ?» Такимъ образомъ Платонъ сначала отвлекаетъ идею прекраснаго отъ прекрасныхъ предметовъ и задаетъ вопросъ: опредѣлить сію идею въ самой себѣ.

Хотя Сократъ хорошо предупредилъ Софиста, что вопросъ состоитъ не въ томъ, что прекрасно, а что есть прекрасное само въ себѣ,—не смотря на то, увертливый Гиппій начинаетъ съ простонароднаго опредѣленія

прекраснаго какимъ-нибудь прекраснымъ предметомъ. Онъ говоритъ: прекрасное, напримѣръ, есть прекрасная дѣва. Сократъ доказываетъ ему, что могутъ быть прекрасны кобыла, горшокъ и т. д. Гиппій возражаетъ: какая-же можетъ быть красота въ горшкѣ? Сократъ отвѣчаетъ, что, конечно, въ сравненіи съ прекрасною дѣвою, горшокъ не прекрасенъ, но онъ можетъ имѣть свою относительную красоту; что, такимъ образомъ, и прекрасная дѣва, и прекрасный родъ людей, сравнительно съ прекраснѣйшимъ родомъ боговъ, не будутъ прекрасны; что, другими словами, прекрасное полагать въ частныхъ предметахъ невозможно; что та красота самосущая, отъ которой все въ мірѣ получаетъ свое украшеніе и, сообщаясь съ идеаломъ своимъ, является прекраснымъ, не можетъ быть ни дѣвою, ни конемъ, ни лирою и т. д. Этимъ глубокимъ и остроумнымъ изслѣдованіемъ отвлекается идея красоты отъ прекрасныхъ предметовъ.

Увертливый Гиппій, чтобы только отдѣлаться отъ докучливыхъ вопросовъ Сократа, говоритъ:

Если подъ прекраснымъ разумѣть то, что даетъ красоту другимъ предметамъ, то это, конечно, будетъ золото, украшающее всѣ вещи. Сократъ возражаетъ, что Фидіасъ сдѣлалъ глаза, лицо, ноги и руки Минервы не изъ золота, а изъ слоновой кости.—Гиппій: но и слоновая кость прекрасна.—Сократъ: однако зрачки въ глазахъ статуи изъ мрамора.—Гиппій: потому-что мраморъ для нихъ приличнѣе. И такъ, если принять въ разсчетъ при красотѣ приличіе, то въ иныхъ случаяхъ ложка изъ фиговаго дерева будетъ приличнѣе золотой; поэтому фиговое дерево прекраснѣе золота.

Гиппій предлагаетъ другое простонародное опредѣленіе: «Ничто не можетъ быть прекраснѣе, говоритъ онъ, во всѣ времена, для всѣхъ людей, какъ имѣть богатство, наслаждаться здоровьемъ, пользоваться уваженіемъ грековъ, достичь до старости и, почетно схоронивъ своихъ родителей, въ свою очередь погребену быть дѣтьми своими». Сократъ осмѣиваетъ этотъ отвѣтъ, какъ совершенно не идущій къ дѣлу: опредѣлить прекрасное въ самомъ себѣ такъ, чтобы оно относилось ко всякому прекрасному предмету. Кромѣ того, доказываетъ ему, что были герои, для которыхъ прекрасно было умереть рано, напримѣръ, Ахиллъ, что для боговъ, не умирающихъ никогда, такая красота не будетъ возможна.

Отъ простонародныхъ опредѣленій прекраснаго Сократъ восходитъ къ опредѣленіямъ философскимъ и самъ предлагаетъ Гиппію отвѣтъ, истек-

шій изъ предыдущихъ разсужденій. Положимъ, что прекрасное въ приличномъ.

Но посредствомъ приличнаго предметы кажутся прекраснѣе, нежели они суть, слѣдовательно приличное не есть еще прекрасное, посредствомъ котораго предметы должны не казаться, а быть дѣйствительно прекрасными. Приличное придаетъ только видъ красоты, а не самую красоту, такъ напримѣръ одежда въ человѣкѣ. Слѣдовательно, *прекрасное не есть приличное.*

Положимъ, что прекрасное въ полезномъ. Что разумѣемъ мы подъ именемъ полезнаго? годное, способное, такъ, напримѣръ, тѣло способное къ борьбѣ и бѣгу. Ту вещь называемъ мы полезною, которая въ состояніи исполнять то, къ чему имѣетъ способность. Поэтому способность будетъ прекрасное, неспособность—дурное. Но способность дѣлать зло есть также способность, однако зло не можетъ быть прекрасно. И такъ, прибавимъ: красота есть способность дѣлать доброе. Но причина не можетъ быть слѣдствіемъ, производящее не можетъ быть производимымъ, такъ какъ отецъ сыномъ и на-оборотъ; слѣдовательно, прекрасное не можетъ быть добрымъ и доброе прекраснымъ. Слѣдствіе нелѣпо.

И такъ, *прекрасное не заключается въ полезномъ.*

Наконецъ разговаривающіе соглашаются заключить прекрасное въ пріятномъ, которое мы получаемъ черезъ слухъ и зрѣніе. Сократъ, разными діалектическими хитростями, употребляя оружіе самихъ-же софистовъ, доказываетъ, что *прекрасное не можетъ быть въ пріятномъ, проходящемъ чрезъ слухъ и зрѣніе.*

Не опредѣливъ красоты, Сократъ заключаетъ пословицею: «о прекрасномъ говорить трудно (χαλεπὰ τὰ καλά)».

Изъ подробнаго изложенія этого разговора теперь ясно, что разумѣли мы подъ именемъ логическаго отвлеченія, которымъ Платонъ отдѣляетъ идею прекраснаго отъ другихъ идей съ нею смежныхъ, другими словами, отрицательно опредѣляетъ прекрасное. Сей образцовый способъ изслѣдованія намъ можетъ поручиться въ томъ, что разговоръ принадлежитъ Платону. Первый фактъ въ исторіи нашей науки указываетъ намъ самимъ на тотъ путь, которому мы сами должны-бы слѣдовать, если-бы вознамѣрились строить науку. Въ эстетикѣ, отъ которой наука о поэзіи принимаетъ свое начало, разрѣшеніе перваго вопроса, именно объ идеѣ прекраснаго, должно начинаться съ логическаго отвлеченія сей идеи отъ предметовъ прекрасныхъ и отъ идей съ нею смежныхъ. Прежде чѣмъ опредѣлить: что есть изящное само въ себѣ? слѣдуетъ отвлечь его отъ всего того, съ чѣмъ оно смѣшивается,—опредѣлить его отрицательно. Такъ и началъ Платонъ въ первомъ Гиппіѣ. Вотъ почему я думаю, что этотъ разговоръ въ порядкѣ самаго мышленія долженъ былъ предшествовать Федру.

Вопросъ, на которомъ остановился Гиппій, т. е., положительное опредѣленіе прекраснаго, разрѣшается въ Федрѣ. Замѣчательно, что здѣсь употребленъ уже совершенно другой способъ доказательства, синтетическій, умозрительный, а не аналитическій, какъ въ предыдущемъ разговорѣ. Самая наружная форма изложенія измѣняется: здѣсь находимъ уже не живое діалектическое преніе, не сократическій способъ вопросовъ, но, напротивъ того, способъ утверждающій.

Сократъ говоритъ безпрерывно: таковъ наружный характеръ разговора, соотвѣтствующій его внутренней цѣли.

Разговариваютъ Сократъ и Федръ. Сократъ въ палинодіи Эросу (любви) *излагаетъ Федру вдохновенною импровизаціею* свое ученіе о душѣ, о первобытномъ ея существованіи вмѣстѣ съ богами, о переселеніяхъ, которыя совершаетъ она въ міры высшіе и низшіе, о красотѣ, о дѣйствіи прекраснаго на душу. Для того, чтобы изложить ученіе Платона о красотѣ, надобно предварительно коснуться его ученія о душѣ, которое съ нимъ тѣсно связано.

Платона именуютъ обыкновенно творцомъ системы идей или идеаловъ, подъ именемъ которыхъ разумѣются совершенные первообразы всѣхъ предметовъ міра, первоначально отъ самой вѣчности существовавшіе въ богѣ. По образцу этого идеальнаго, совершеннаго міра сотворенъ сей міръ видимый, вещественная его копія. Въ настоящемъ смыслѣ слова существуютъ только идеалы, ибо они вѣчны въ богѣ; предметы-же, ихъ списки, безпрерывно измѣняются, и потому не существуютъ. Идеи Платонъ называетъ τὰ ὄντως ὄντα, матерію-же—μὴ ὄν.

Прежде міра богъ создалъ душу его, изъ тонкой матеріи и свѣта, и на сей душѣ въ первый разъ напечатлѣлись идеи предметовъ въ видѣ матеріальномъ: это были формы предметовъ видимыхъ. Сія душа міра разлита по вселенной: она всюду, во всемъ существующемъ.

Душа въ человѣкѣ божественнаго происхожденія, но, кромѣ души божественной, есть въ человѣкѣ душа животная, чувственная, которая умираетъ вмѣстѣ съ тѣломъ, тогда какъ божественная душа безсмертна. Богъ

сотворилъ души въ извѣстномъ числѣ и распредѣлилъ ихъ по планетамъ, гдѣ облеклись онѣ тѣлами. Смотря по заслугамъ своимъ въ жизни, онѣ переселяются въ высшіе или низшіе міры, и пребываютъ въ тѣлахъ существъ болѣе духовныхъ или матеріальныхъ. Небесное свойство души, которое свидѣтельствуетъ о ея божественномъ происхожденіи, состоитъ въ томъ, что она всегда стремится къ своему божественному началу. Для этого душа имѣетъ крылья, говоритъ Платонъ аллегорически и такъ описываетъ свойства крыльевъ души:

«Сила пера такова, что оно возноситъ горѣ тяжелое туда, гдѣ обитаютъ боги: оно принимаетъ особенное участіе во всемъ томъ, что въ тѣлѣ божественнаго: *божественное-же прекрасно, премудро и благо и все, что сему подобно*» (Вотъ идеи изящества, истины и благости, которыя здѣсь ясно выражены, и, по ученію Платона, заключаются въ божественномъ свойствѣ души человѣческой). «Сими-то питаются и растутъ крылья души, отъ постыднаго-же злаго и всего противнаго» (сказаннымъ свойствомъ божественнаго) «онѣ умаляются и исчезаютъ».

На божественной части души напечатлѣны идеи отъ души бога, идеи, по которымъ былъ созданъ міръ нами видимый. Всѣ познанія, всѣ умственныя пріобрѣтенія этой жизни суть только «воспоминанія того, что̀ нѣкогда созерцала душа, когда, сошествуя богу, съ неба смотрѣла на то, что̀ мы называемъ сущимъ, и возносилась въ дѣйствительно сущее». Всѣ сіи познанія и пріобрѣтенія совершенствуютъ душу, ибо просвѣтляютъ на ней идеи, напечатлѣнныя отъ бога, и возвращаютъ ее къ первоначальному состоянію. По-истинѣ, одинъ только умъ философа окриляется, потому-что онъ болѣе другихъ способенъ, удаляясь отъ заботъ человѣческихъ, возвышаться безпрестанно къ божественному. Крылья души его легче другихъ крылій.

Итакъ въ числѣ идей, врожденныхъ человѣку и нераздѣльныхъ съ божественностью души его, вмѣстѣ съ идеями мудрости и благости, находится и идея красоты. Вотъ сокращеніе изъ собственныхъ словъ Платона, относящихся къ этому:

«Наслажденіе красотою въ этомъ земномъ мірѣ возможно въ человѣкѣ только по воспоминанію той единой, истинной и совершенной красоты, которую душа припоминаетъ себѣ въ первоначальной ея родинѣ. Вотъ почему зрѣлище прекраснаго на землѣ, какъ воспоминаніе о красотѣ горней, способствуетъ къ тому, чтобы окрилять душу къ небесному и возвращать ее къ божественному источнику всякой красоты.

«Красота была свѣтлаго вида въ то время, когда мы, счастливымъ хоромъ, слѣдовали за Діемъ въ блаженномъ видѣніи и созерцаніи, другіе-же за другими богами; мы зрѣли и совершали блаженнѣйшее изъ всѣхъ таинствъ; пріобщались ему всецѣлые, непричастные бѣдствіямъ, которыя въ позднее время насъ посѣтили; погружались въ видѣнія совершенныя, простыя, нестрашныя, но радостныя, и созерцали ихъ во свѣтѣ чистомъ, сами будучи чисты и незапятнаны тѣмъ, что мы, нынѣ влача съ собою, называемъ тѣломъ, мы, заключенные въ него, какъ въ раковину.

«Красота одна получила здѣсь этотъ жребій: быть пресвѣтлою и достойною любви. Не вновѣ посвященный, развратный стремится къ самой красотѣ, не взирая на то, что носитъ ея имя; онъ не благоговѣетъ передъ нею, а подобно четвероногому ищетъ одного чувственнаго наслажденія, хочетъ слить прекрасное съ своимъ тѣломъ... Напротивъ того, вновь посвященный, увидѣвъ богамъ подобное лицо, изображающее красоту, сначала трепещетъ (πρῶτον μὲν ἔφριξε), его объемлетъ страхъ, потомъ, созерцая прекрасное, какъ бога онъ обожаетъ, и, если-бы не боялся, что назовутъ его безумнымъ, онъ принесъ-бы жертву предмету любимому...».

Вотъ мѣста въ Федрѣ, которыя касаются ученія Платона о красотѣ. Изъ нихъ видно, что это ученіе совершенно согласно съ идеалистическою системою Платона. Онъ полагаетъ, что совершенно прекрасное существуетъ только въ идеѣ, что земное прекрасное не само въ себѣ, а относительно прекрасно, т. е., по скольку напоминаетъ о красотѣ небесной. Поэтому и наслажденіе прекраснымъ не можетъ быть полно и совершенно: ибо, кромѣ блаженной радости, заключаетъ въ себѣ неудержимое, мучительное стремленіе человѣка къ высшему и небесному.

Сіи начала эстетики, какія находимъ въ Платоновомъ Федрѣ, не примѣнены имъ къ наукѣ поэзіи. Остальная часть разговора имѣетъ предметомъ риторику. Во всемъ разговорѣ есть одно только замѣчательное мѣсто, касающееся нашего искусства. Я приведу его здѣсь потому особенно, что оно послужитъ связью между Федромъ и другимъ разговоромъ Платона: *Іонъ*, котораго предметъ есть поэзія. Платонъ говоритъ о восторгѣ поэтическомъ и ставитъ его въ числѣ высокихъ безумій (μανία), объемлющихъ человѣка.

„Третій *) родъ восторга и маніи происходитъ отъ Музъ: онъ объемлетъ нѣжную, нетропутую душу; возбуждаетъ ее; воспламеняетъ пѣснями и другими родами поэзіи; украшая дѣла древнихъ людей, учитъ потомковъ; кто безъ маніи, внушаемой музами, приходитъ къ вратамъ поэзіи, убѣжденный въ томъ, что искусствомъ (ἐκ τέχνης) сдѣлается изъ него хорошій поэтъ, тотъ никогда не будетъ совершеннымъ, и *поэзія его, какъ поэзія благоразумнаго, будетъ отличаться отъ поэзіи безумствующихъ*».

Эта же самая мысль, но гораздо подробнѣе, развивается въ Іонѣ. Главная мысль этого разговора та, что начало поэзіи есть божественное вдохновеніе, принимаемое душою человѣческою свыше, а не искусство, и что поэтому судить о поэтахъ можно также не однимъ искусствомъ, а этимъ же божественнымъ наитіемъ, которое намъ отъ нихъ сообщается.

Разговариваютъ Сократъ и рапсодъ Іонъ, который хвалится тѣмъ, что изъ всѣхъ поэтовъ ни объ комъ онъ не можетъ такъ говорить, какъ о Гомерѣ. Іонъ самъ не въ силахъ объяснить причину этому. Сократъ видитъ ее въ томъ, что Іонъ судитъ о Гомерѣ не по наукѣ вообще, а по вдохновенію: если бы онъ судилъ о немъ по наукѣ, то могъ бы судить и о другихъ поэтахъ кромѣ Гомера; но такъ какъ судитъ хорошо объ одномъ только Гомерѣ, то стало быть судитъ о немъ по вдохновенію, отъ самаго Гомера истекающему. По этому случаю Сократъ объясняетъ, какимъ образомъ вдохновеніе, источникъ поэзіи, отъ Музъ сообщается поэту, отъ поэта рапсоду. Все это мѣсто необходимо привести, ибо въ немъ содержится нѣсколько глубокихъ мыслей, которыя уяснятъ намъ ученіе Платона о поэзіи.

„Ты хорошо говоришь о Гомерѣ не по искусству: нѣтъ, сила божественная тебя движетъ, подобная силѣ того камня, который Эврипидъ называлъ магнитомъ, и который многіе называли камнемъ Гераклеи. Онъ не только притягиваетъ кольца желѣза, но сообщаетъ имъ силу производить такое же дѣйствіе и на другія кольца. Такимъ образомъ видимъ мы длинную цѣпь кусковъ желѣза и колецъ, привѣшенныхъ одно къ другому: всѣ они заимствуютъ силу свою отъ того камня.

---

*) Четыре рода восторга признаетъ Платонъ: первый въ прорицаніяхъ сообщается отъ Аполлона, второй въ таинствахъ очищенія отъ Вакха, третій въ поэзіи отъ Музъ, четвертый отъ Эроса и Афродиты.

„Подобнымъ образомъ и Муза посылаетъ вдохновеніе поэтамъ, которые сообщаютъ его другимъ, и такъ составляется цѣпь людей вдохновенныхъ. Въ самомъ дѣлѣ, не искусствомъ, но энтузіазмомъ и вдохновеніемъ великіе эпическіе поэты сочиняютъ свои прекрасныя произведенія. Славные лирики также, подобно людямъ, волнуемымъ безуміемъ корибантовъ, пляшущихъ внѣ себя, не остаются въ умѣ своемъ, когда творятъ изящныя пѣснопѣнія; какъ скоро вошли они въ ладъ гармоніи и риѳма, то преисполняются безуміемъ, объемлются восторгомъ, подобнымъ восторгу вакханокъ, которыя въ минуту упоенія черпаютъ въ рѣкахъ млеко и медъ, чего не бываетъ съ ними во время покоя. Въ душѣ поэтовъ лирическихъ на самомъ дѣлѣ совершается то, чѣмъ они хвалятся. Они говорятъ намъ, что черпаютъ въ медовыхъ источникахъ, что подобно пчеламъ летаютъ они по садамъ и долинамъ Музъ и въ нихъ собираютъ пѣсни, которыя поютъ намъ. Они говорятъ правду. Поэтъ въ самомъ дѣлѣ есть существо легкое, крылатое и святое; онъ можетъ творить тогда только, когда восторгъ его обыметъ, когда онъ выйдетъ изъ себя и разсудокъ покинетъ его. Но покамѣсть онъ съ нимъ, человѣкъ не способенъ творить все (ἀδύνατος πᾶν ποιεῖν) и произносить пророчества.

„Итакъ если не искусствомъ, а божественнымъ вдохновеніемъ творятъ поэты и о разныхъ предметахъ говорятъ много прекраснаго, такъ какъ ты о Гомерѣ, то каждый изъ нихъ по жребію божію успѣваетъ только въ томъ родѣ, къ которому Муза его призываетъ. Одинъ превосходенъ въ дифирамбѣ, другой въ похвальной одѣ, третій въ плясовой пѣсни, четвертый въ эпосѣ, пятый въ ямбахъ, и всѣ будутъ слабы во всякомъ другомъ родѣ, потому что не искусство, а сила божественная внушаетъ ихъ. Еслибы искусствомъ они умѣли творить, то могли бы успѣть въ разныхъ родахъ. А конецъ, на какой богъ, отъемля у нихъ смыслъ, употребляетъ ихъ какъ служителей своихъ наравнѣ съ пророками и гадателями, есть тотъ, чтобы мы, внимая симъ, познавали, что не сами собою они говорятъ намъ вещи дивныя, ибо они внѣ своего разума, но что самъ богъ чрезъ нихъ къ намъ глаголетъ".

Изъ этихъ словъ Платона мы видимъ во первыхъ мнѣніе его о происхожденіи поэзіи. Началомъ этого искусства полагаетъ онъ не способность, врожденную человѣку, подражать предметамъ его окружающимъ, а вдохновеніе, посылаемое ему изъ того божественнаго міра, котораго онъ былъ прежде причастникъ. Мы видимъ также, что это ученіе согласно съ уче-

ніемъ Платона о красотѣ, идея которой не есть пріобрѣтеніе человѣка извнѣ, а сокровище, прирожденное душѣ его и развиваемое только вліяніемъ прекрасныхъ явленій природы. Не только для созданія потребно, по мнѣнію Платона, вдохновенное сообщеніе съ божествомъ, но и для того, чтобы судить о поэтѣ, необходимо вдохновенное сообщеніе съ нимъ, какъ посредникомъ божества. Такъ для самаго критика Платонъ признаетъ необходимостью вдохновеніе.

Во вторыхъ, въ этомъ же отрывкѣ находимъ глубокую мысль, выраженную намекомъ, объ основаніи, на которомъ должно быть устроено дѣленіе поэзіи на роды. Этимъ основаніемъ принимаетъ Платонъ самый характеръ вдохновенія сообщаемаго отъ Музы поэту. Вотъ одна изъ тѣхъ мыслей глубокихъ и основныхъ, которыя служатъ краеугольными камнями въ наукѣ. Только Платонъ, съ психологической стороны наблюдая поэзію, могъ дойти до этой мысли, тогда какъ прочіе теоретики въ основаніе дѣленія на роды принимали или внѣшнія формы поэзіи или ея содержаніе.

Психологическое ученіе Платона, сколько мы можемъ видѣть изъ сихъ отрывковъ, освобождаетъ искусство отъ стѣснительныхъ правилъ и предаетъ его произволу вдохновенія. Вообще нельзя не замѣтить въ Платонѣ почти совершеннаго отчужденія отъ правилъ, которыя гонитъ онъ въ софистахъ, хотѣвшихъ наложить на всю жизнь оковы своего лжеученія. Такъ во второй половинѣ Федра и въ Горгіѣ, Платонъ возстаетъ противъ софистической риторики, преслѣдуетъ всѣ раздѣленія и подраздѣленія и самъ весьма немногимъ ограничиваетъ ученіе о краснорѣчіи. Такое сильное противодѣйствіе теоріямъ мы можемъ объяснить въ Платонѣ изъ того отношенія, въ которомъ Сократъ, его учитель, и онъ самъ, какъ истолкователь Сократа, находились къ софистамъ. Оба великіе философы должны были прежде разрушить старое, нежели создать новое.

Но тотъ же самый Платонъ, который въ Іонѣ и Федрѣ изложилъ такія высокія мысли о поэзіи и начало ея поставилъ въ творческомъ вдохновеніи, унизилъ эту самую поэзію въ своемъ сочиненіи о Республикѣ и назвалъ ее подражаніемъ природѣ. Искусство, говоритъ онъ здѣсь, занимаетъ третье мѣсто въ отношеніи къ истинѣ. Первый художникъ богъ, который создалъ идею предмета; второй природа, въ коей существуетъ первая копія съ идеи; третій искусство, подражающее предмету истинному въ природѣ посредствомъ ложнаго призрака. Но явно, что во всей X книгѣ Республики, гдѣ Платонъ изложилъ эти мысли, онъ смотритъ на одну

только внѣшнюю, исполнительную сторону искусства и разсматриваетъ его въ связи съ художествами и ремеслами, въ отношеніи къ истинѣ дѣйствительной и къ общественной пользѣ жизни. Въ X книгѣ, Платонъ хочетъ оправдать изгнаніе, къ которому онъ приговорилъ поэзію, и потому преслѣдуетъ въ ней недостатокъ этой существенной, осязаемой истины, которой требуетъ жизнь общественная. Но однако и здѣсь, не смотря на явное гоненіе государственнаго философа противъ искусства, такъ выражается Платонъ, говоря о художникѣ.

«Онъ можетъ творить не только всѣ орудія, но и все то, что рождается изъ земли, и всѣхъ животныхъ, и человѣка, и землю, и небо, и боговъ, и все, что ни есть въ небесахъ и въ аду подъ землею... Возьми зеркало, обнеси его кругомъ,—и ты тотчасъ создашь солнце, и все, что въ небѣ, и землю и самаго себя и весь міръ, но все это не будетъ существовать, а только казаться.—Таковъ живописецъ, таковъ поэтъ».

Изъ этого поэтическаго сравненія мы видимъ, что поэзія, по мнѣнію Платона, отражаетъ жизнь, какъ вѣрное зеркало; но вся эта жизнь есть одинъ только призракъ, прибавляетъ устроитель идеальнаго государства, и, какъ ложь, не должна быть въ обществѣ, гдѣ все основано на полезной существенности.

Прежде чѣмъ мы подробнѣе изложимъ мысли Платона объ отношеніи поэзіи къ обществу, соберемъ изъ его *Республики* нѣсколько отрывочныхъ, разбросанныхъ мыслей, изъ которыхъ иныя особенно тѣмъ замѣчательны, что встрѣчаются у Аристотеля въ подробнѣйшемъ развитіи. Это доказываетъ, что ученикъ пользовался трудами своего учителя и былъ только систематическимъ излагателемъ мнѣній, которыя и до него существовали. Поэтому Аристотелева піитика представитъ намъ уже полный результатъ всего ученія грековъ о поэзіи.

1) Три составныя части полагаетъ Платонъ въ каждомъ стихотвореніи: слово, гармонію и ритмосъ (λόγος, ἁρμονία καὶ ῥυθμός).

2) Поэзія представляетъ или прошедшее, или настоящее, или будущее. Эта мысль противорѣчитъ мысли Гезіода, который не поставилъ настоящаго въ число стихій поэзіи человѣческой. Но должно замѣтить, что при Платонѣ процвѣтала уже Аристофанова комедія, которая изображала настоящее. Замѣчательно, что сія мысль послужила Бутервеку и нѣкоторымъ современнымъ эстетикамъ основаніемъ для раздѣленія поэзіи на роды; но у нихъ она получила уже особенное примѣненіе.

3) У Платона же встрѣчается раздѣленіе поэзіи по способу представленія, т. е., потому, что поэтъ самъ излагаетъ отъ своего имени (Лирика), или употребляетъ одно подражаніе, т. е., выводитъ другія лица (Драма), или то и другое соединяетъ вмѣстѣ (Эпосъ). Отсюда видно, что Платонъ полагаетъ эпосъ какъ бы сліяніемъ двухъ формъ: лирической и драматической. Изъ этого замѣчательнаго мѣста извлекается также, что собственно подражательной поэзіей именовалась у древнихъ только драма и отчасти эпосъ по своей драматической стихіи. Слово подражаніе (μίμησις), относясь только къ драмѣ, не значило-ли просто представленіе (darstellung)? Въ X книгѣ Республики, Платонъ изгоняетъ особенно подражательную поэзію, оставляя высшую лирику.

4) У Платона находимъ зародышъ мысли о томъ, что драма и преимущественно трагедія, есть высшій родъ поэзіи, и что Гомеръ есть родоначальникъ всѣхъ трагиковъ и первый изъ нихъ. Сія мысль, какъ мы увидимъ, есть зародышъ всей піитики Аристотеля и служитъ основаніемъ къ ея объясненію. Она связываетъ теорію поэзіи съ современнымъ ея состояніемъ и въ подробнѣйшемъ развитіи, какъ найдемъ мы ее у Аристотеля, докажетъ намъ, что вся теорія поэзіи въ Греціи развилась изъ теоріи драмы, какъ рода, увѣнчавшаго поэзію этой страны.

Отъ сей мысли я могъ бы прямѣе перейти къ самому разбору піитики Аристотеля; но прежде я долженъ, въ заключеніе теоріи Платона, изложить его мнѣніе объ отношеніи поэта къ обществу и объяснить этотъ грозный приговоръ, произнесенный философомъ, который самъ сначала былъ поэтомъ и воспитанъ Гомеромъ для Греціи, какъ самъ сознается.

Платонъ, какъ философъ, устремлявшій свои взоры на воспитаніе народное, утверждалъ, что прекрасное совершенно родственно съ нравственнымъ, что одни и тѣже признаки у красоты и у добродѣтели: правильность, гармонія и симметрія; разница только въ томъ, что прекрасное предметъ внѣшняго созерцанія, нравственное—предметъ внутренняго. Есть красота духовная и тѣлесная, но высшее совершенство красоты заключается въ соединеніи красоты духовной съ тѣлесною. Наслажденіе прекраснымъ, когда оно переходитъ въ характеръ человѣка, есть любовь. Изъ соединенія прекраснаго съ нравственнымъ ясно, почему Платонъ полагаетъ столь важное достоинство въ любви: по его мнѣнію, любовь не что иное, какъ нравственное чувство въ тѣсной связи съ эстетическимъ. Питая такія мысли о взаимномъ родствѣ прекраснаго съ нравственнымъ, Платонъ

утверждалъ, что эстетическое воспитаніе есть только приготовленіе къ нравственному.

Эта глубокая мысль философа оправдалась исторіею древняго человѣчества Европы. Эстетическая Греція была въ древнемъ мірѣ приготовленіемъ къ Риму, который воспиталъ языческое человѣчество въ нравственномъ отношеніи.

Такъ думалъ Платонъ о прекрасномъ, не приковывая его къ нравственному, но полагая нераздѣльную связь между ними,—и съ такими мыслями взглянулъ онъ на состояніе своего отечества, гдѣ художественная жизнь дошла до крайней степени независимости и поглотила религію, нравы, жизнь государственную и частную. Платонъ жилъ въ такую эпоху искусства, когда поэзія начинала уже клониться къ упадку, когда трагедія Эврипида изнѣживала и сердца и нервы аѳинянъ. Философъ, заботившійся о воспитаніи своего народа, не могъ не видѣть, что идеальный міръ искусства своею независимостью слишкомъ тяготѣлъ надъ міромъ дѣйствительнымъ аѳинскаго общества.

Вотъ почему, какъ мнѣ кажется, начертывая аѳинянамъ въ своей Республикѣ идеалъ государственнаго устройства, законодатель-философъ вопросъ объ искусствѣ превратилъ въ вопросъ политическій и произнесъ такой суровый приговоръ поэзіи, имѣя въ виду такимъ образомъ противодѣйствовать художественному направленію аѳинянъ, достигшему крайности, вредной для общественныхъ нравовъ. Дѣло въ томъ, что вопросъ объ искусствѣ въ гражданскомъ обществѣ могъ только въ Аѳинахъ быть вопросомъ политическимъ; во всякомъ другомъ народѣ это было бы странно: ибо нигдѣ какъ въ Греціи искусство не поглащало всѣхъ прочихъ отраслей жизни общественной. Мысль о современномъ значеніи такого вопроса подтверждается еще болѣе тѣмъ, что Платонъ обратилъ почти все негодованіе свое на драму, и особенно на трагедію, потому что сей родъ поэзіи господствовалъ въ его время въ Аѳинахъ. Изложеніе нѣкоторыхъ подробностей о семъ предметѣ, извлеченное изъ III и X книгъ Республики, еще болѣе убѣдитъ насъ въ этомъ.

Платонъ нападаетъ на многіе поэтическіе миѳы, въ которыхъ поэты изображаютъ дѣйствія боговъ, неприличныя даже людямъ. Таковъ, напр., миѳъ Крона, поглащающаго дѣтей своихъ, сладострастіе боговъ, ихъ обманы. Не нравится Платону у Гомера этотъ Ахиллъ, сынъ богини, который обѣими руками беретъ нечистую пыль и осыпаетъ ею голову, въ при-

падкѣ отчаянной грусти; ему не нравится жадность его къ деньгамъ, когда онъ дорогою цѣною уступаетъ Пріаму трупъ его сына; ему не нравится Иѳестъ, своею походкою возбуждающій смѣхъ въ сонмѣ боговъ Олимпійскихъ. Онъ предвидитъ вредъ, могущій произойти отсюда воспитанію юношей, которые въ подобныхъ миѳахъ увидятъ, что и боги творятъ зло, что и герои не лучше людей обыкновенныхъ. Въ этомъ отношеніи онъ особенно нападаетъ на Гомера и явно намекаетъ на современное мнѣніе аѳинянъ, которые видѣли въ своемъ первомъ поэтѣ воспитателя Греціи. Вотъ это замѣчательное мѣсто.

«И такъ, Главконъ, если ты встрѣтишь хвалителей Гомера, которые говорятъ, что сей поэтъ воспиталъ Грецію и могъ бы достойно быть призванъ къ устроенію и воспитанію жизни человѣческой, что его-то мы должны изучать безпрерывно, что, послѣдуя ему, мы можемъ во всѣхъ отношеніяхъ устроить жизнь свою,—люби такихъ людей и обойми ихъ, какъ людей лучшихъ, по скольку возможно имъ быть лучшими» (явный тонкій намекъ на аѳинянъ, и хитрое имъ привѣтствіе); «уступи имъ въ томъ, что Гомеръ величайшій поэтъ и первый изъ трагиковъ,—но не менѣе того будемъ знать, что изъ всѣхъ родовъ поэзіи должно принимать только тѣ произведенія, которыя имѣютъ предметомъ прославленіе боговъ и похвалу добродѣтели; если же примемъ сладкую музу пѣсенъ и эпоса, то наслажденіе и скорбь воцарятся въ городѣ на мѣсто закона и общаго блага».

«О, милый Гомеръ! Если это неправда, то третье мѣсто ты занимаешь отъ истины, ты, творящій изъ добродѣтели призраки, какъ мы опредѣлили художника; если ты разрѣшилъ тайну, какими средствами люди могутъ сдѣлать лучше или хуже общественную и частную жизнь свою, — скажи намъ, какой городъ чрезъ тебя усовершилъ жизнь свою, какъ, напримѣръ, Лакедемонъ чрезъ Ликурга, и многіе другіе города, большіе и малые, чрезъ своихъ законодателей? Тебя же—какой городъ наименуетъ своимъ благотворнымъ законоположникомъ, принесшимъ ему пользу? Италія и Сицилія именуютъ Харонда, мы—Солона. Тебя же кто?.. Нельзя ли назвать кого?—Не думаю, отвѣчалъ Главконъ. Объ этомъ не говорятъ даже и самые Гомериды».

Въ заключеніе своихъ нападковъ на Гомера и на поэзію, Платонъ призываетъ любителей защищать ее въ отношеніи къ общественной пользѣ и прибавляетъ:

«Если же ихъ усилія останутся тщетны, то мы, любезный товарищъ, не поступимъ ли, какъ любовники, которые, узнавши вредъ своей страсти, насильно отрываютъ себя отъ нея? Такъ и мы, принявши въ себя любовь къ поэзіи отъ самой юности, благодаря воспитанію славно учрежденныхъ республикъ, будемъ къ ней благосклонны и согласимся признать ее за прекраснѣйшую и истинную; но покамѣсть она не соберется съ силами на свою защиту, станемъ остерегаться ея очарованій и постараемся снова не предаться этой дѣтской страсти, которую раздѣляетъ толпа».

Изъ всѣхъ родовъ поэзіи Платонъ возстаетъ преимущественно противъ трагедіи и комедіи. На первую нападаетъ онъ въ особенности въ тѣхъ случаяхъ, когда она, изображая человѣка въ несчастіи, вмѣсто твердаго и непреклоннаго, представляетъ его слабымъ, жалующимся, и тѣмъ, возбуждая къ нему состраданіе, развиваетъ въ гражданахъ излишнюю чувствительность и тѣмъ дѣлаетъ ихъ неспособными къ перенесенію несчастій. Здѣсь видѣнъ явный намекъ противъ трагедіи Эврипида, которая, какъ извѣстно, была изнѣженною, усилила особенно стихію состраданія, и точно могла вредно дѣйствовать на чувствительность гражданъ. Особенно эти слова подтверждаютъ такое мнѣніе:

«Характеръ мудрый и спокойный, всегда равный самому себѣ, не легко представить; а если бы такой и удался поэту, то можетъ ли онъ понравиться этимъ людямъ разнаго рода, собирающимся въ театрѣ? Такой образъ былъ бы совершенно противенъ ихъ всегдашнему расположенію... Поэтъ, болѣе угождающій мнѣнію толпы, разумѣется, скорѣе выведетъ характеры жалобные и непостоянные, потому что легче изображать ихъ».

Такъ не могъ бы Платонъ говорить объ Эсхилѣ, творцѣ Прометея. На комедію возстаетъ онъ за то, что она сообщаетъ охоту къ насмѣшкѣ, которая изъ театра переносится и въ отношенія общественныя. Всѣ эти мѣста очевиднымъ образомъ указываютъ на то, что мнѣніе Платона произошло изъ современныхъ отношеній, въ какихъ искусство находилось въ Аѳинахъ.

Наконецъ вотъ этотъ знаменитый приговоръ, которымъ Платонъ утвердилъ древнюю вражду между философіею и поэзіею и понесъ напрасную славу ненавистника сей послѣдней. Мы замѣтимъ, что этотъ приговоръ сопровождается всею утонченною и льстивою нѣжностью, какою только можно было смягчить строгій смыслъ его содержанія. Мы видимъ уже по

этому, что онъ произнесенъ былъ философомъ среди Аѳинъ, среди царства поэзіи.

«Итакъ, если предстанетъ къ намъ мужъ, силою искусства могущій являться многообразнымъ и подражать всѣмъ предметамъ видимымъ, и пожелаетъ онъ нашему городу представить свои творенія, — мы преклонимся предъ нимъ, какъ предъ чѣмъ то священнымъ, чуднымъ и сладкимъ (προσκυνοῖμεν ἂν αὐτὸν ὡς ἱερὸν καὶ θαυμαστὸν καὶ ἡδύν); — но скажемъ ему, что не подобаетъ такому мужу быть въ нашемъ городѣ, и, обливши главу его мѵромъ, облекши его въ шерсть дорогую, отошлемъ его въ другой городъ; а сами призовемъ къ себѣ другаго поэта и миѳолога не столько сладкаго, но болѣе строгаго, призовемъ его для пользы, чтобы онъ словомъ своимъ подражалъ всему достойному и совершалъ бы созданія свои въ тѣхъ видахъ, какіе мы установили необходимыми, когда разсуждали о воспитаніи воиновъ. — Такъ поступимъ мы, когда власть будетъ въ нашихъ рукахъ».

Убѣдимся въ томъ, что этотъ приговоръ сказанъ тамъ, гдѣ было излишество поэзіи, что такое противодѣйствіе было необходимо; что Платонъ не произнесъ бы его во всякомъ другомъ мѣстѣ. Философъ этимъ разительнымъ примѣромъ убѣждаетъ насъ въ томъ, что кромѣ истины всегдашней и безусловной, есть истина мѣстная, которой долженъ иногда приносить жертву и философъ—жрецъ истины всемірной.

Заключимъ изложеніе теоріи Платона общимъ результатомъ, извлеченнымъ изъ отрывковъ, собранныхъ нами:

1) Отвлеченіе идеи прекраснаго отъ прекрасныхъ предметовъ и отъ другихъ идей съ нею смежныхъ.

2) Опредѣленіе прекраснаго въ самомъ себѣ: оно вмѣстѣ съ премудрымъ и благимъ заключается въ божественномъ. Совершенная красота только въ идеѣ и Богѣ: на землѣ она есть воспоминаніе.

3) Дѣйствіе прекраснаго—любовь и возвышеніе къ божеству.

4) Прекрасное само въ себѣ нравственно.

5) Источникъ поэзіи—божественное вдохновеніе. Чтобы судить о ней, надобно принять вдохновеніе отъ поэта.

6) Поэзія по внѣшней формѣ изложенія, дѣлится на эпосъ, лиру и драму; но внутреннее различіе родовъ основано на характерѣ вдохновенія поэтическаго.

7) Нѣсколько рапсодическихъ мыслей о поэзіи, и особенно мысль о трагедіи, какъ главномъ родѣ поэзіи, и о Гомерѣ, какъ родоначальникѣ трагиковъ.

8) Поэзія въ обществѣ должна соотвѣтствовать его цѣли, а не дѣйствовать самоцѣльно. Эта мысль истекала изъ современнаго состоянія поэзіи въ Аѳинахъ.

С. Шевыревъ.

(Теорія поэзіи etc.).

---

2. Поэтика Аристотеля.

I. **Планъ сочиненія.—Различіе видовъ поэзіи по средствамъ подражанія.**—О поэзіи, о самой поэзіи и о видахъ ея, т. е., 1.
о томъ, какова сущность каждаго изъ нихъ, и какъ надлежитъ составлять вымыслы, если хотимъ, чтобы поэтическія произведенія были хороши; далѣе—изъ какихъ и сколькихъ частей состоятъ они; равно и о прочемъ, подлежащемъ тому же изслѣдованію,—вотъ о чемъ мы будетъ говорить, начавши, естественно, сперва съ того, что въ этомъ дѣлѣ есть первое, главное.

Эпопея, трагедія, далѣе—комедія, диѳирамбическая поэзія и бо́льшая 2.
часть авлетики и киѳаристики, — всѣ вообще состоятъ въ подражаніи; 3.
различаются же между собою трояко: или тѣмъ, что разными *средствами* подражаютъ, или что разнымъ *предметамъ* подражаютъ, или что *различно, не одинаковымъ образомъ*, подражаютъ. Какъ нѣкоторые подра- 4.
жаютъ многому красками и о́бразами, списывая съ предметовъ (одни путемъ искусства, другіе по навыку), а другіе голосомъ, такъ бываетъ и въ поименованныхъ искусствахъ: всѣ они производятъ подражаніе—ритмомъ, словомъ и гармоніею, и притомъ или порознь каждымъ изъ этихъ средствъ, или соединяя ихъ одно съ другимъ. Такъ гармонію и ритмъ только—употребляютъ авлетика, киѳаристика и иныя, пожалуй, искусства той же природы, какъ, напр., игра на свирѣли. Однимъ ритмомъ подражаютъ 5.
плясуны: ибо и они посредствомъ образныхъ ритмовъ подражаютъ характерамъ, страстямъ и дѣйствіямъ. Словоподражаніе подражаетъ только сло- 6.
вомъ, — простымъ либо метрическимъ; метры употребляетъ оно, или соединяя ихъ между собою, или пользуясь однимъ какимъ нибудь метромъ,

7. какъ обыкновенно бываетъ донынѣ. Иначе мы не имѣли бы общаго имени и для мимовъ Софрона и Ксенарха, и для сократическихъ разговоровъ, и для подражаній триметромъ, элегическимъ стихомъ и т. п. Обыкновенно же такъ только слагаютъ названіе метра со словомъ ποιεῖν (творить) и говорятъ, напр., ἐλεγοποιοί (творцы элеговъ), а иногда ἐποποιοί (творцы эпоса), называя такъ поэтовъ не въ силу подражанія, а голословно — по метру.
8. Ибо хотя-бы излагалось въ метрахъ и что нибудь врачебное или музыкальное, все-таки привыкли такъ называть. А вѣдь нѣтъ ничего общаго, кромѣ метра, у Гомера съ Эмпедокломъ; потому одного справедливость требуетъ называть поэтомъ, другаго скорѣе физіологомъ, чѣмъ поэтомъ.
9. Равнымъ образомъ даже если кто станетъ производить подражаніе, мѣшая всякіе метры, подобно тому, какъ Херомонъ сочинилъ своего Кентавра, — рапсодію, въ которой соединены всякіе метры, и того слѣдуетъ называть
10. поэтомъ. Итакъ объ этомъ такъ постановимъ. Есть, впрочемъ, роды поэзіи, которые употребляютъ всѣ поименованныя средства, — ритмъ, пѣніе и метръ, какъ, напр., поэзія диѳирамбическая, номическая, трагедія, комедія; различаются онѣ тѣмъ, что однѣ употребляютъ всѣ средства за разъ, другія — поочередно. Итакъ, вотъ различія искусствъ по *средствамъ*, которыми они производятъ подражаніе.

1. **II. Различіе видовъ поэзіи по предметамъ подражанія.** — Такъ какъ подражающіе подражаютъ дѣйствіямъ, а дѣйствующіе необходимо бываютъ или дѣльные люди или негодные (ибо характеры всегда почти примыкаютъ къ этимъ двумъ сторонамъ: по характеру всѣ различаются добродѣтелью и негодностію), — или лучше насъ, или подъ стать намъ, или хуже насъ (такъ и живописцы: Полигнотъ изображалъ лучшихъ,
2. Павсонъ худшихъ, Діонисій — подобныхъ намъ), то очевидно, что и каждое изъ поименованныхъ подражаній будетъ имѣть эти различія и такимъ образомъ будетъ разнообразиться въ той мѣрѣ, въ какой различны пред-
3. меты подражанія. И въ пляскѣ, и въ игрѣ на флейтѣ, и въ игрѣ на киѳарѣ могутъ быть эти несходства; также и въ немѣрной рѣчи и въ просто мѣрной: такъ Гомеръ подражалъ лучшимъ, Клеофонъ подобнымъ, Гегемонъ Ѳассійскій, первый творецъ пародій, и Никохаретъ, сочинитель
4. Деліады, — худшимъ. Такимъ же образомъ можно подражать и въ диѳирамбахъ и въ номахъ; примѣръ тому — Персы и Киклопы Тимоѳея и Филоксена. Такое же различіе между трагедіею и комедіею: одна подражаетъ лучшимъ, другая худшимъ, чѣмъ теперешніе люди.

III. Различіе видовъ поэзіи по способу подражанія. — Еще 1.
третья въ этомъ есть разница: *какъ* кто чему подражаетъ. Ибо подражающіе одному и тому же и посредствомъ того же могутъ подражать, — или разсказывая, и притомъ то становясь чѣмъ-то инымъ, какъ дѣлаетъ Гомеръ, то оставаясь тѣмъ же, чѣмъ были, и не перемѣняясь, — или выводя всѣхъ дѣлающими и дѣйствующими. Такъ вотъ какія три различія въ подражаніи, какъ мы сказали въ началѣ: *чѣмъ*, *чему* и *какъ?* Такъ что
Софоклъ, напр., въ одномъ отношеніи такой же подражатель, какъ 2.
и Гомеръ, ибо оба подражаютъ дѣльнымъ людямъ; а въ другомъ — такой же, какъ Аристофанъ, ибо оба подражаютъ дѣлающимъ и дѣйствующимъ (δρῶντας). Отъ того, говорятъ нѣкоторые, такія произведе-
нія и драмами называются, потому что подражаютъ въ нихъ дѣйствую- 3.
щимъ. На этомъ-то основаніи и присвояютъ себѣ какъ трагедію, такъ и комедію Доряне: комедію Мегаряне, и здѣшніе (говорятъ, что она возникла у нихъ вмѣстѣ съ демократіею), и сицилійскіе (оттуда родомъ былъ поэтъ Епихармъ, жившій гораздо раньше Хіонида и Магнета); а трагедію — нѣкоторые изъ Пелопонесянъ. Въ доказательство приводятъ названія: они называютъ округи — *комами*, а Аѳиняне — *демами*; комеды, говорятъ они, получили это названіе не отъ κωμάζειν (кутить), а потому что бродили по комамъ, деревнямъ, презираемые гражданами; и дѣлать на ихъ
языкѣ — δρᾶν, по-аѳински πράττειν. Итакъ о различіяхъ подражанія, сколько 4.
и какія, вотъ что я имѣлъ сказать.

IV. Подражаніе — источникъ творчества. — Произвели поэ- 1.
зію вообще двѣ, кажется, причины, и причины-то естественныя. Врождено 2.
всѣмъ людямъ съ дѣтства *подражать* (тѣмъ и отличаются они отъ прочихъ животныхъ, что склоннѣе всѣхъ къ подражанію, и первыя познанія пріобрѣтаютъ посредствомъ подражанія) и *любоваться подражаніемъ*. Дока- 3.
зательствомъ этому то, что бываетъ на дѣлѣ: на что въ природѣ мы смотримъ съ чувствомъ непріятнымъ, глядя на изображенія того же самаго, если они совершенны, мы наслаждаемся: примѣръ тому — изображеніе самыхъ гадкихъ звѣрей и труповъ. Причина и этому та, что познаваніе 4.
не только любознательнымъ людямъ всего пріятнѣе, но и прочимъ также:
только послѣдніе бываютъ причастны ему въ малой степени. Ибо люди, 5.
глядя на изображенія, потому ими любуются, что, когда смотрятъ на нихъ, приходится имъ изучать, соображать, что значитъ каждое изъ такихъ изображеній; они себѣ говорятъ: это тотъ-то! Ибо если кому изображае-

маго видѣть прежде не доводилось, то вовсе ужъ не подражаніе доставитъ ему удовольствіе, а отдѣлка, либо краска, либо другое что-нибудь такое.
6. А такъ какъ намъ врождены подражательность, гармонія, ритмъ (что метры суть части ритмовъ, это очевидно), то нѣкоторые изъ первыхъ людей, совершенствуясь мало по малу, создали поэзію изъ импровизацій.
7. Распалась же поэзія на два рода по характеру поэтовъ: люди важные подражали высокимъ и высокихъ людей дѣйствіямъ; а кто былъ характеромъ полегче, — дѣйствіямъ людей низкихъ; они сочиняли сперва
8. ругательныя пѣсни, тогда какъ тѣ сочиняли хвалебныя пѣсни. Изъ произведеній поэтовъ, бывшихъ до Гомера, мы не можемъ назвать ни одного такого, а нужно полагать, много ихъ было; начиная же съ Гомера,—можемъ. Таковъ, напр. его Маргитъ и подобныя произведенія, въ которыхъ явился по соотвѣтствію имъ и ямбическій метръ. Потому и ямбическимъ онъ назы-
9. вается, что посредствомъ этого метра ругались (ἰάμβιζον ἀλλήλους). И возникли между древними поэтами одни героическіе, другіе ямбическіе. Но какъ въ важномъ родѣ Гомеръ былъ поэтъ по преимуществу (единственный поэтъ, не только потому, что хорошо, но и что драматично подражалъ), такъ и въ комедіи онъ первый далъ образцы, выводя въ драматическомъ дѣйствіи не позорное, а смѣшное. Какъ Иліада, Одиссея къ
10. трагедіямъ, такъ Маргитъ относится къ комедіямъ. А когда явились трагедія и комедія, поэты, обратившись каждый сообразно своей природѣ къ одному изъ этихъ двухъ родовъ поэзіи, одни изъ ямбиковъ сдѣлались комиками, другіе изъ эпиковъ трагиками по той причинѣ, что эти роды поэзіи выше и почетнѣе тѣхъ.
11. Разсмотрѣніе того, достаточно ли развились виды трагедіи, или нѣтъ (принимая во вниманіе и трагедію саму по себѣ, и постановку ея на сценѣ), оставимъ въ сторонѣ.
12. Итакъ въ началѣ и трагедія, и комедія импровизировались; потомъ мало по малу совершенствовались, трагедія—запѣвалами диѳирамбовъ, комедія—запѣвалами фаллическихъ пѣсней, которыя во многихъ городахъ и теперь еще остаются въ употребленіи; тѣ и другіе мало по малу развили то, что было до нихъ сдѣлано; наконецъ, послѣ многихъ перемѣнъ траге-
13. дія остановилась, достигши полнаго своего развитія. Такъ Эсхилъ первый довелъ число актеровъ отъ одного до двухъ, ограничилъ хоръ, ввелъ протагониста, трехъ же актеровъ и декоративную живопись завелъ Софоклъ.
14. И величина уже позднѣе сдѣлалась значительною: сперва вымыслы были

не сложны, языкъ смѣшной: по той причинѣ, что трагедія образовалась изъ сатирической драмы; да и метръ изъ тетраметра (трохаическаго) сталъ триметромъ (ямбическимъ). Сперва же употребляли тетраметръ, потому что драма была сатирическая и болѣе прилаживалась къ пляскѣ; а когда вошелъ разговоръ, то сама природа навела на изобрѣтеніе метра, свойственнаго разговору; ибо ямбическій метръ самый разговорный изо всѣхъ метровъ. Доказательство тому: въ разговорѣ между собою мы употребляемъ множество ямбовъ, а гекзаметры рѣдко, и то, когда выходимъ изъ разговорнаго настроенія рѣчи. Потомъ разсказываютъ, какъ вошло 15.
въ трагедію множество вставокъ и прочее. Обо всемъ этомъ довольно сказаннаго нами: излагать все въ подробности, было бы, пожалуй, долго.

V. Комедія.—Отличіе трагедіи отъ эпопеи.—Комедія же 1.
есть, какъ мы сказали, подражаніе подлымъ людямъ, впрочемъ, не во всякой подлости: смѣшное есть часть безобразнаго. Именно: смѣшное есть какая-нибудь ошибка, безобразіе безболѣзненное и безвредное, какъ, напримѣръ, смѣшная маска есть нѣчто безобразное и искаженное безъ боли.

Измѣненія трагедіи и тѣ лица, которыя произвели эти измѣненія, не 2.
остались въ неизвѣстности; а исторія комедіи намъ неизвѣстна, потому что съ самаго начала не было на нее обращаемо вниманія. Ибо и хоръ комедамъ началъ давать архонтъ уже поздно, а прежде комическій хоръ набирался изъ охотниковъ. Только тогда, когда комедія получила уже нѣкоторыя формы, начинаютъ упоминать имена комическихъ поэтовъ. Но кто ввелъ маски, кто прологи, кто опредѣленное число актеровъ и т. п.,—
неизвѣстно. Создавать вымыслы начали, говорятъ, Эпихармъ и Формій; 3.
вышло же это изъ Сициліи. Изъ аѳинскихъ поэтовъ, первый началъ создавать разсказы и вымыслы Кратетъ, оставивъ ямбическое направленіе.

Эпопея, какъ подражаніе лицамъ важнымъ, сходна съ трагедіею во 4.
всемъ, кромѣ того, что въ ней одинъ большій метръ. Тѣмъ, что въ ней простой метръ и что она есть разсказъ, отличается эпопея отъ трагедіи; да еще длиннотою. Ибо трагедія по возможности старается быть законченною въ одинъ круговоротъ солнца, или немного дальше заходитъ, а эпопея во времени неограниченна, и тѣмъ отличается. Впрочемъ, прежде поступали такъ и въ трагедіи, и въ эпопеѣ. Части однѣ общія у трагедіи съ 5.
эпопеею, другія только трагедіи принадлежатъ. Потому кто изучилъ свойства хорошей и плохой трагедіи, тотъ и эпосъ знаетъ. Ибо что есть въ эпопеѣ, есть и въ трагедіи; а что есть въ трагедіи, то не все заключается въ эпопеѣ.

1. VI. **Опредѣленіе трагедіи и стихій ея.—Очищеніе стра-
стей.**— О поэзіи подражающей въ гексаметрахъ (и о комедіи) скажемъ послѣ.
А теперь поговоримъ о трагедіи, взявши изъ вышесказаннаго вытекающее
2. опредѣленіе ея сущности. Итакъ трагедія есть *подражаніе дѣйствію*
важному и законченному, имѣющему величину; подражаніе *украшенною*
рѣчью (разными видами сей рѣчи въ разныхъ частяхъ); подражаніе *дѣй-*
ствующимъ, а не въ разсказѣ, совершающее посредствомъ *сострадація*
3. *и страха очищеніе таковыхъ страстей*. Украшенною рѣчью называю
рѣчь, имѣющую ритмъ, гармонію и мелосъ (пѣніе).

«Разными видами сей рѣчи въ разныхъ частяхъ»: это значитъ, что
нѣкоторыя части исполняются посредствомъ метровъ, а напротивъ другія
4. посредствомъ мелоса. А такъ какъ подражаніе въ трагедіи производятъ
дѣйствуя, то первою частью трагедіи необходимо будетъ сценическое пред-
ставленіе, потомъ мелопея (пѣсенная часть) и рѣчь; ибо съ помощію сихъ
средствъ производятъ подражаніе въ трагедіи. Рѣчью называю самое со-
ставленіе метровъ; а что значитъ пѣсенность, понятно.

5. Такъ какъ трагедія есть подражаніе дѣйствію, а дѣйствіе происхо-
дитъ чрезъ какихъ нибудь дѣйствующихъ лицъ, а кто дѣйствуетъ, тому
необходимо быть *какимъ нибудь* по характеру и по образу мыслей, пони-
манію (по нимъ мы и дѣйствія называемъ *какими нибудь*): то очевидно,
естественныхъ причинъ дѣйствіямъ двѣ — *пониманіе* и *характеръ*; отъ
нихъ всегда зависитъ, успѣваютъ ли люди, или нѣтъ.

6. Подражаніе же дѣйствію есть *вымыселъ* (миѳъ). *Вымысломъ* называю
совокупленіе дѣйствій; *характеромъ*—то, по чему *какими нибудь* людей
называемъ; *пониманіемъ*—то, въ чемъ люди, говоря, обнаруживаютъ что
нибудь или просто открываютъ мысль свою.

7. Итакъ, во всякой трагедіи необходимо должно быть шесть частей, по
которымъ она бываетъ какою-нибудь. Части эти суть: вымыселъ, харак-
теръ, рѣчь, образъ мыслей, сценическая обстановка и пѣсенная часть: двѣ
части — средства подражанія, одна—способъ, три—предметы подражанія;
8. кромѣ нихъ ничего быть не можетъ. Не мало, такъ сказать, поэтовъ, кото-
рые пользуются этими частями: вѣдь всякое ихъ произведеніе и сцениче-
скую обстановку имѣетъ и характеръ, и вымыселъ, и рѣчь, и пѣсни, и
пониманіе также.

9. Самая важная изъ сихъ частей — совокупленіе дѣйствій. Ибо трагедія
есть подражаніе не людямъ, а дѣйствію, жизни, счастію; и несчастіе бы-

ваетъ въ дѣйствіи. И цѣль трагедіи — дѣйствіе, а не качество. По харак- 10.
теру люди бываютъ какими нибудь, а по дѣйствіямъ счастливыми и не-
счастливыми. Итакъ, въ трагедіи дѣйствуютъ не для того, чтобы подра-
жать характерамъ, но чрезъ посредство дѣйствій захватываетъ трагедія и
характеры. Такъ что дѣйствія и вымыселъ — цѣль трагедіи. А цѣль важ-
нѣе всего.

При всемъ томъ безъ дѣйствія невозможна трагедія, а безъ характе- 11.
ровъ возможна; трагедіи очень многихъ молодыхъ поэтовъ—безъ характе-
ровъ. Да и вообще многіе поэты таковы; все равно какъ между живопис-
цами—Зевксидъ сравнительно съ Полигнотомъ: Полигнотъ хорошій харак-
терный живописецъ; а Зевксидова живопись вовсе безъ характеровъ. Еще: 12.
если кто расположитъ одну за другой характерныя рѣчи, изреченія, мысли,
искусно придуманныя, то, конечно, выполнитъ назначеніе трагедіи; но
гораздо скорѣе достигнетъ этого трагедія, всѣмъ этимъ воспользовав-
шаяся хоть и въ меньшей степени, но имѣющая вымыселъ и совокупленіе
дѣйствій.

Кромѣ того, трагедія болѣе всего трогаетъ душу частями вымысла — 13.
переломомъ и *узнаніемъ*. Еще доказательство: начинающіе сочинять тра- 14.
гедіи скорѣе могутъ довести до удовлетворительнаго совершенства рѣчь и
характеръ, чѣмъ совокупить дѣйствія; таковы почти всѣ первые (въ каж-
домъ родѣ поэзіи) поэты.

Такимъ образомъ начало и, такъ сказать, душа трагедіи есть *вымы-*
селъ; второе за нимъ мѣсто занимаютъ *характеры*. Подобное видимъ и въ 15.
живописи: иной густо намажетъ и прекраснѣйшими красками, а картина
не такъ нравится, какъ у другаго живописца простой очеркъ. Трагедія
есть подражаніе дѣйствію и поэтому болѣе всего — дѣйствующимъ.

Третіе въ трагедіи — *пониманіе*, т.-е., способность говорить существен- 16.
ное и надлежащее. Касательно рѣчей это дѣло политики и реторики; у
древнихъ поэтовъ лица говорятъ политически, у нынѣшнихъ — реториче-
ски. Характеръ есть то, что выражаетъ наклонность: какова она? Потому 17.
въ рѣчахъ, въ которыхъ вовсе не видно, къ чему наклоненъ и чего избѣ-
гаетъ говорящій, характера нѣтъ. Пониманіе же есть то, чѣмъ высказы-
ваютъ что нибудь, т.-е., что оно есть или не есть? вообще что нибудь
выражаютъ.

Четвертое въ рѣчахъ — *выраженіе*; выраженіемъ называю, какъ 18.
прежде сказано, словесное объясненіе; значеніе выраженія и въ метриче-

19. ской рѣчи, и въ прозаической одинаково. Изъ остальныхъ же *пяти ча-*
стей — *пѣсенная* есть самая главная изъ прикрасъ. Сценическое пред-
ставленіе дѣйствуетъ на душу больше всего; но эта часть—самая безъис-
кусственная и слишкомъ мало относится къ поэзіи; ибо сила трагедіи долж-
на выказываться и безъ состязанія и безъ актеровъ. Притомъ для устрой-
ства сцены больше требуется искусство машиниста, чѣмъ поэта.
1. **VII. Цѣлостность трагедіи.**—Опредѣливъ сіи части, скажемъ, ка-
кому слѣдуетъ быть совокупленію дѣйствій, поелику оно есть первая и са-
2. мая главная часть въ трагедіи. Нами сказано: трагедія есть подражаніе
дѣйствію законченному и цѣлому, имѣющему извѣстную величину; вѣдь
бываетъ и такое цѣлое, которое не имѣетъ никакой величины. Цѣлое же
3. есть то, что имѣетъ начало, средину и конецъ. Начало есть то, что само
необходимо бываетъ не послѣ другаго, послѣ же него другое непремѣнно
бываетъ или происходитъ. Конецъ есть противоположность началу: это то,
что само бываетъ послѣ другаго, или по необходимости, или потому, что
ужъ такъ водится; а за нимъ ничего не бываетъ другаго. Средина же есть
то, что и само послѣ другаго бываетъ, и за нимъ бываетъ другое. Итакъ,
слѣдуетъ, чтобы хорошо составленные вымыслы ни начинались откуда при-
дется, ни оканчивались гдѣ придется, а соблюдали бы сказанныя условія.
4. Далѣе, такъ какъ прекрасному и животному, и всякому другому предмету,
который состоитъ изъ какихъ нибудь частей,—не только части слѣдуетъ
имѣть въ порядкѣ, но чтобы и объемъ былъ не случайный (ибо прекрас-
ное заключается въ величинѣ и порядкѣ; почему ни слишкомъ малое какое
нибудь животное не можетъ быть прекраснымъ: созерцаніе его тогда смѣ-
шивается, происходя почти въ незамѣтное время; ни слишкомъ большое:
тогда созерцаніе происходитъ не вдругъ, и у созерцающаго уходитъ изъ
виду единство и цѣлость; напримѣръ, если было бы животное въ десять
5. тысячъ стадій):—потому слѣдуетъ какъ тѣламъ и животнымъ—имѣть ве-
личину, но удобно оглядываемую, такъ и вымысламъ — имѣть продолжи-
6. тельность, но удобно запоминаемую. Предѣлъ продолжительности примѣ-
нительно къ состязаніямъ и къ способности зрителей — не есть дѣло ис-
кусства: если бы понадобилось состязаться ста трагедіями, состязались бы
по клепсидрѣ, подобно тому, какъ разсказываются анекдоты съ извѣстнымъ
7. началомъ: *однажды, въ другой разъ*. Предѣлъ же продолжительности, со-
образный съ самой сущностью предмета, таковъ: чѣмъ болѣе бываетъ пред-
метъ, лишь бы былъ ясенъ, тѣмъ онъ относительно величины прекраснѣе.

Скажемъ проще и опредѣленнѣе: въ каковомъ объемѣ изъ событій, одно за
другимъ по вѣроятію или по необходимости слѣдующихъ, вытекаетъ пе-
ремѣна несчастія въ счастіе или счастія въ несчастіе, таковой объемъ и
достаточенъ.
VIII. Единство трагедіи.—Вымыселъ бываетъ единъ не тогда, ког- 1.
да, какъ нѣкоторые полагаютъ, около одного лица вращаются. Вѣдь во-
обще можетъ случиться безчисленное множество такихъ событій, которыя,
если взять ихъ нѣсколько, единства не составятъ: такъ и дѣяній одного
человѣка можетъ быть много, а единаго дѣйствія изъ нихъ не выходитъ.
Потому ошибались, кажется, всѣ тѣ поэты, которые творили Гераклеиду, 2.
Ѳесоиду и т. п. творенія. Полагаютъ, что коли былъ одинъ Гераклъ, то
одному и вымыслу о немъ быть слѣдуетъ. А Гомеръ, какъ и въ прочемъ 3.
предъ другими отличается, такъ и это, кажется, прекрасно понялъ, либо
по искусству, либо врожденной способностію. Творя Одиссею, онъ не взялъ
всего, что съ Одиссемъ случилось (напримѣръ, что онъ раненъ былъ на
Парнассѣ, что прикинулся при сборѣ помѣшаннымъ; ибо въ слѣдствіе од-
ного изъ сихъ происшествій другому не было ни вѣроятія, ни необходимо-
сти случиться), а составилъ Одиссею около единаго дѣйствія (въ томъ зна-
ченіи, какое мы слову этому даемъ). Равнымъ образомъ и Иліаду составилъ.
Итакъ, какъ въ другихъ подражательныхъ искусствахъ одной вещи 4.
бываетъ одно подраженіе, такъ и вымыслу, поелику вымыселъ есть по-
дражаніе дѣйствію, слѣдуетъ быть подражаніемъ одного дѣйствія, и при
томъ цѣлаго; а частямъ дѣйствія—быть такъ совокупленными, чтобы при
перестановкѣ или отнятіи какой-либо части измѣнялось бы и разстраива-
лось цѣлое. Ибо то, что, прибавимъ ли мы его, или не прибавимъ, не дѣ-
лаетъ примѣтной разницы, то не есть и часть цѣлаго.
IX. Чѣмъ въ сущности отличается поэтъ отъ историка.— 1.
Изъ сказаннаго явствуетъ, что дѣло поэта—излагать не столько случающее-
ся, сколько то, что̀ могло бы случиться, т. е., возможное по вѣроятію или по
необходимости. Историкъ и поэтъ не тѣмъ различаются, что говорятъ
одинъ мѣрною рѣчью, другой не мѣрною; вѣдь сочиненіе Геродота можно
было бы переложить въ метры, и все-таки въ метрахъ, какъ и безъ вся-
кихъ метровъ, было бы это исторія. Различаются они тѣмъ, что одинъ
излагаетъ случившееся, а другой, что̀ можетъ случиться. Потому поэзія 2.
глубже и значительнѣе исторіи. Поэзія излагаетъ болѣе общее, исторія— 3.
частное. Общее есть: такому-то лицу что̀ прилично говорить либо по вѣ- 4.

роятію, либо по необходимости? этого достигаетъ поэзія, изобрѣтая имена.
5. Частное есть: что сдѣлалъ Алкивіадъ, или что съ нимъ случилось. На
комедіи это очевидно: комики, составляя вымыселъ изъ вѣроятныхъ собы-
тій, даютъ имена произвольныя, а не занимаются, какъ ямбики, частно-
6. стями. Что касается трагедіи, въ ней держатся именъ историческихъ. При-
чина та, что возможное вѣроятно; а чего не случилось, въ возможность то-
го мы еще не вѣримъ, но что̀ случилось, то, очевидно, возможно: будь оно
7. невозможно, такъ и не случилось бы. Да впрочемъ и въ трагедіяхъ: въ
нѣкоторыхъ одно или два имени извѣстныхъ, прочія вымышлены, въ иныхъ
ни одного извѣстнаго, какъ въ *Цвѣткѣ* Агаѳона: въ немъ и дѣйствія, и
имена вымышлены, и тѣмъ не менѣе онъ нравится.

8. Потому вовсе не должно требовать, чтобы поэты держались сказаній и
преданій, около которыхъ вращаются обыкновенно трагедіи. Да и смѣшно
требовать этого, потому что и извѣстное немногимъ извѣстно, а все-таки
9. нравится всѣмъ. Изъ этого слѣдуетъ, что поэту надлежитъ быть поэтомъ
(творцомъ) болѣе вымысловъ, чѣмъ метровъ; потому что поэтъ бываетъ по-
этомъ по подражанію, а подражаетъ онъ дѣйствіямъ. Даже когда прихо-
дится ему творить случившееся, онъ тѣмъ не менѣе творецъ (поэтъ). Ибо
нѣкоторымъ изъ случившихся событій ничто не мѣшаетъ допускать воз-
можность и вѣроятность осуществленія; а поэтому творецъ ихъ и есть тво-
рецъ (поэтъ).

10. Изъ простыхъ вымысловъ и дѣйствій самые плохіе — вставочные.
Вставочнымъ называю вымыселъ, въ которомъ вставки слѣдуютъ одна за
другой и безъ вѣроятія, и безъ необходимости. Такими трагедіи выходятъ
у плохихъ поэтовъ по собственной ихъ винѣ, у хорошихъ отъ актеровъ.
Творя спорныя роли и растягивая ихъ чрезмѣрно, часто бываютъ они вы-
нуждаемы извращать порядокъ.

11. Такъ какъ трагедія есть подражаніе не только законченному дѣйствію,
но и ужасному и жалостному; а это всего болѣе бываетъ (болѣе, чѣмъ когда
12. либо), когда подобныя дѣйствія происходятъ неожиданно одно въ слѣдствіе
другаго (такимъ образомъ дѣйствіе получитъ болѣе поразительности, не-
жели если что нибудь произойдетъ произвольно и случайно; ибо и изъ случай-
ныхъ происшествій кажутся намъ самыми удивительными тѣ, которыя, по-
видимому, какъ бы нарочно случились; напримѣръ, статуя Митія въ Ар-
гѣ убила виновника смерти Митіевой, упавши на него въ то время, какъ

онъ смотрѣлъ на нее: подобныя событія, кажется намъ, бываютъ не слу-
чайно):—то необходимо, такіе вымыслы лучше.

X. **Виды вымысла.**—Вымыслы бываютъ простые и сплетенные: ибо 1.
и дѣйствія (а вымыслы суть подражанія дѣйствіямъ) бываютъ именно та-
ковы. Простымъ дѣйствіемъ называю такое, въ которомъ (при томъ усло- 2.
віи, чтобы оно, какъ сказано выше, было непрерывно и едино) происхо-
дитъ переходъ безъ перелома и безъ узнанія; сплетеннымъ же такое, въ
которомъ переходъ бываетъ или съ узнаніемъ, или съ переломомъ, или съ
обоими. Всему этому слѣдуетъ истекать изъ самаго состава вымысла,— 3.
такъ, чтобы изъ прежде бывшаго слѣдовало, что все происходитъ или по
необходимости, или по вѣроятію. Ибо большая разница, случится ли что
чрезъ что-нибудь или послѣ чего нибудь.

XI. **Части вымысла**: 1) *Переломъ*.—Переломъ есть, какъ сказано, 1.
перемѣна дѣлаемаго въ противную сторону, и притомъ, какъ сейчасъ ска-
зали мы, вѣроятная, или необходимая. Напримѣръ въ *Эдипѣ*: пришедшій
утѣшить Эдипа и освободить его отъ страха со стороны матери, объявивъ
ему, кто онъ, сдѣлалъ противное тому, чего хотѣлъ. И въ *Линкеѣ*—ве-
дутъ человѣка на смерть, Данай идетъ за нимъ, чтобы убить его; а на
дѣлѣ вышло, что Данай умеръ, а тотъ спасся.

2) *Узнаніе.*—Узнаніе, какъ и самое слово показываетъ, есть пере- 2.
ходъ отъ незнанія къ знанію, ведущій или къ дружбѣ, или ко враждѣ—
тѣхъ, которые обречены на счастіе или несчастіе. Самое лучшее бываетъ
узнаніе, когда съ нимъ соединяются и переломы, какъ случилось въ *Эди-
пѣ*. Вѣдь бываютъ и другія узнанія; ибо, какъ сказано, случается иногда 3.
узнаніе, и относительно неодушевленныхъ предметовъ и иныхъ какихъ-ни-
будь; можно узнать и только то, сдѣлалъ ли кто что-либо, или не сдѣ-
лалъ; но самое лучшее узнаніе въ вымыслѣ, самое лучшее въ дѣйствіи есть
вышесказанное; ибо такое узнаніе и такой переломъ производятъ или жа-
лость, или ужасъ; а трагедія и есть подражаніе таковымъ дѣйствіямъ.
Притомъ при такого рода узнаніи и переломѣ непремѣнно случится не- 4.
счастіе или счастіе.

Такъ какъ узнаніе есть узнаніе кого либо, то иногда узнаніе состоитъ 5.
въ томъ, что одинъ узнаетъ другаго, а самъ ему извѣстенъ; иногда-же
обоимъ приходится узнавать другъ друга. Такъ Ифигенія узнана была Оре-
стомъ посредствомъ передачи письма; ему-же относительно ея потребно бы-
ло другое узнаніе.

6. 3) *Страсть.*—Итакъ въ этомъ отношеніи двѣ части вымысла—пе-
реломъ и узнавіе. Третья—страсть. Изъ нихъ о переломѣ и узнаніи сказано.
Страсть же есть дѣйствіе болѣзненное и разрушительное, напр. смерть на
сценѣ, мученія, раны и т. п.

1. **XII. Части трагедіи.**—О частяхъ трагедіи, которыми нужно поль-
зоваться, какъ видами, мы сейчасъ сказали. По количеству-же, т. е., по
тому, на какія отдѣльныя части разлагается трагедія, части трагедіи суть
прологъ, еписодій, ексодъ, хорическая часть; хорическая часть бываетъ
или пародомъ, или стасимомъ: это части общія всему хору; особенныя ча-
сти: пѣсни *со сцены* и коммы.

2. *Прологъ* есть цѣлая часть трагедіи, которая предшествуетъ пароду
Еписодій—цѣлая часть трагедіи, которая заключается между цѣлыми хо-
рическими пѣснями. *Ексодъ*—вся та часть трагедіи, за которою хориче-
скихъ пѣсенъ уже не бываетъ. Хорическія пѣсни: *пародъ*—первая часть
всего хора, *стасимъ*—пѣснь хора безъ анапестовъ и трохеевъ, *коммъ*—
общій плачъ хора и со сцены.

3. Итакъ о частяхъ трагедіи, которыми нужно пользоваться (какъ ви-
дами), сказано прежде; а по количеству, т. е., по тому, на какія отдѣль-
ныя части разлагается трагедія, части трагедіи таковы (какъ показано
въ сей главѣ).

1. **XIII (и XIV). Исходъ и цѣль трагедіи.**—А о томъ, что слѣдуетъ
составителямъ вымысловъ имѣть въ виду и что наблюдать и чѣмъ произво-
дится дѣйствіе трагедіи, объ этомъ нужно говорить теперь непосредствен-
2. но послѣ сейчасъ сказаннаго. Такъ какъ составу самой лучшей трагедіи
надлежитъ быть не простымъ, а сплетеннымъ, и притомъ такимъ, который
бы подражалъ ужасному и жалостному (въ этомъ существенное свойство
таковаго подражанія): то очевидно, что не слѣдуетъ, 1) ни чтобы прав-
дивые люди являлись переходящими отъ счастія къ злосчастію; это и не
ужасно, и не жалостно, а только возмутительно; 2) ни чтобы порочные
переходили отъ несчастія къ счастью: это всего болѣе чуждо трагедіи; тутъ
нѣтъ ничего, чему быть слѣдуетъ, ни жалости, ни страха, ни состраданія;
3) ни чтобы слишкомъ порочный переходилъ отъ счастія къ злосчастію:
жалостное въ составѣ такого рода еще быть можетъ, но ни состраданія, ни
страха; ибо состраданіе возможно къ незаслуженно страдающему, страхъ—
къ равному намъ; такъ-что такое событіе не будетъ ни жалостнымъ, ни
3. ужаснымъ. Итакъ остается средній между всѣми таковыми; а такимъ бу-

детъ тотъ, кто не отличается ни добродѣтелью, ни правдивостью, впада-
етъ въ злосчастіе не по порочности и подлости, а по какому нибудь грѣ-
ху, и притомъ кто относится къ такимъ людямъ, которые пользовались ве-
ликимъ почетомъ и счастіемъ, такъ, напр., Эдипъ, Ѳіестъ и другіе знатные
люди изъ подобныхъ фамилій.

Итакъ необходимо, чтобы правильный вымыселъ былъ скорѣе про- 4.
стой, чѣмъ *двойной*, какъ нѣкоторые называютъ, и представлялъ пере-
ходъ не къ счастью отъ несчастія, а на оборотъ, отъ счастія къ несча-
стію, въ слѣдствіе не подлости, а какого-нибудь великаго грѣха; и притомъ,
чтобы лицо трагедіи было или таково, какъ мы сказали, или болѣе хоро-
шее, чѣмъ худое. Доказательство тому опытъ: прежде поэты брали вымы- 5.
слы, какіе попало; а теперь для лучшихъ трагедій выбираются немногія
фамиліи, напр., Алкмеонъ, Эдипъ, Орестъ, Мелеагръ, Ѳіестъ, Телефъ и
другіе, кому пришлось или потерпѣть ужасное, или сдѣлать.

Итакъ относительно искусства самая лучшая трагедія такого состава. 6.
Потому тѣ, которые именно это ставятъ въ укоръ Эврипиду, что онъ такъ
поступаетъ, т. е., что многія его трагедіи оканчиваются злосчастіемъ, оши-
баются. Это, какъ сказали мы, правильно. Доказательство тому весьма
сильное: на сценахъ и состязаніяхъ такія трагедіи, если хорошо выполнены,
кажутся самыми трагическими. И Эврипидъ, хотя въ прочемъ не совсѣмъ
хорошо распоряжается, оказывается самымъ трагическимъ изъ поэтовъ.

Второе мѣсто занимаетъ (нѣкоторые отдаютъ ей первое) такая траге- 7.
дія, которая имѣетъ составъ двойной, какъ, напр., *Одиссея*, и оканчи-
вается противоположно для добрыхъ и для худыхъ. Первою она кажется
по слабости зрителей; поэты въ такомъ случаѣ слѣдуютъ вкусу публики,
угождая ей. Но не въ этомъ должно состоять удовольствіе трагедіи; это 8.
скорѣе свойственно комедіи. Тамъ, если бы даже выведены были лица,
самыя враждебныя, въ родѣ Ореста и Эгиста,—къ концу выходятъ они
друзьями, и никто ни отъ кого не умираетъ.

XIV. Ужасное и жалостное можетъ происходить отъ сценическаго 1.
представленія, можетъ—и отъ самого совокупленія дѣйствій: послѣднее
выше и обличаетъ болѣе совершеннаго поэта. Слѣдуетъ вымыслу и безъ
наглядности быть такъ составлену, чтобы слушающій, смотря по ходу со-
бытій, и содрагался и соболѣзновалъ: это всякій испытаетъ на себѣ, слушая
вымыселъ—*Эдипа.* Достигать этого посредствомъ сценическаго представле- 2.
нія—менѣе художественно и требуетъ большихъ издержекъ; а произво-

дящіе ею не ужасное, а только чудесное, и вовсе ничего не смыслятъ въ
трагедіи. Отъ трагедіи нужно требовать не всякаго, какое придется, удо-
3. вольствія, но ей свойственнаго. А такъ какъ удовольствіе, берущее начало
въ жалости и ужасѣ, слѣдуетъ поэту производить посредствомъ подра-
жанія, то очевидно, что слѣдуетъ производить его дѣйствіями. Уяснимъ-
4. же себѣ, какія столкновенія кажутся ужасны и какія жалостны. Такія
дѣйствія могутъ происходить или между друзьями, или между врагами,
или между такими лицами, которыя, одно относительно другаго, ни друзья,
ни враги. Если врагъ убиваетъ врага, то ни поступокъ, ни намѣреніе не
производятъ ничего жалостнаго, кромѣ только одного непріятнаго ощущенія.
Тоже бываетъ, если лица не находятся ни въ дружественныхъ, ни во
враждебныхъ отношеніяхъ. Но если ужасающіе поступки случатся между
друзьями, напр., если братъ брата, или сынъ отца, или мать сына, или
сынъ мать убиваетъ, или собирается убить, либо другое что-нибудь по-
добное дѣлаетъ,—такихъ случаевъ нужно искать.

5. Преданій передѣлывать не слѣдуетъ: я разумѣю, напр., смерть Кли-
темнестры отъ Ореста, Эрифилы отъ Алкмеона. Нужно и самому изобрѣ-
тать, и преданьями пользоваться правильно. Пояснимъ, что мы разумѣемъ
6. подъ словомъ: *правильно*. Дѣйствіе можетъ произойти и такъ, какъ тво-
рили древніе: дѣйствующія лица знаютъ и понимаютъ, что дѣлаютъ (такъ
и Эврипидъ представилъ Медею, убивающую своихъ дѣтей); а можетъ
случиться и такъ: сдѣлать-то ужасное сдѣлаютъ, но не зная сдѣлаютъ,
а потомъ узнаютъ близость свою къ убитому; какъ, напр., Софокловъ *Эдипъ*;
впрочемъ это случилось внѣ трагедіи; примѣры подобнаго въ самой тра-
7. гедіи—Алкмеонъ Астидаманта или Телегонъ въ *Раненомъ Одиссеѣ*. Бы-
ваетъ еще кромѣ этихъ третій случай: кто нибудь по невѣдѣнію соби-
рается совершить что-нибудь неисправимое и прежде чѣмъ совершитъ,
узнаетъ. Другихъ случаевъ, кромѣ этихъ, быть не можетъ: ибо необходимо
или сдѣлать что-нибудь, или не сдѣлать, и притомъ или зная, или не зная.
Изъ этихъ случаевъ намѣреваться что-нибудь сдѣлать, зная, что хочешь
дѣлать, и не сдѣлать,—всего хуже: ибо и возмутительное въ себѣ содер-
житъ, и не трагично, потому что бываетъ безъ страданій. Потому такъ
никто изъ поэтовъ не поступаетъ, развѣ только изрѣдка: напр., въ *Анти-*
8. *гонѣ*—Гемонъ относительно Креонта. Второй за этимъ случай будетъ—
сдѣлать. Но лучше—не зная, что-нибудь совершить, а потомъ узнать:
9. ибо и возмутительнаго нѣтъ, и узнаніе бываетъ поразительно. А всего

сильнѣе дѣйствуетъ послѣдній случай; говорю о томъ, какъ, напримѣръ,
въ *Кресфонтѣ*—Меропа собирается убить сына и не убиваетъ: узнаётъ
его. И въ *Ифигеніи*—сестра брата. И въ *Геллѣ*—сынъ, намѣреваясь убить
мать, узнаётъ ее. Потому трагедіи, о чемъ уже сказано, вращаются около
немногихъ фамилій. Поэты, руководимые не сознательнымъ образованіемъ, 10.
а удачею, напали на мысль давать такія свойства вымысламъ и бываютъ
вынуждаемы обращаться къ такимъ фамиліямъ, съ которыми подобныя
страсти приключились.

О совокупленіи дѣйствій и о томъ, какимъ слѣдуетъ быть вымысламъ, 11.
сказано достаточно.

XV. **Характеры.**—Относительно же характера нужно имѣть въ 1.
виду четыре условія: 1) Первое и главное условіе, чтобы характеръ былъ
честенъ. Дѣйствующее лицо будетъ имѣть характеръ, если, какъ сказано,
рѣчь его или поступки обнаружатъ наклонность къ чему-нибудь или укло-
неніе; и притомъ будетъ имѣть честный характеръ, если обнаружитъ чест-
ную наклонность. А можетъ быть честный характеръ во всякомъ поло- 2.
женіи: ибо и женщина бываетъ честная, и рабъ; впрочемъ, конечно, одинъ
характеръ хуже, другой вовсе худъ. 2) Второе условіе, чтобы характеръ
былъ *сообразенъ*: бываютъ характеры мужественные, но несообразно жен- 3.
щинѣ быть мужественною, либо страшною. 3) Третье, чтобы былъ *похожъ*,
естественъ: это не значитъ еще творить честный и сообразный характеръ
въ томъ смыслѣ, какой симъ словамъ сейчасъ приданъ. 4) Четвертое, 4.
чтобы былъ *ровенъ*, послѣдователенъ: если лицо, послужившее предметомъ
подражанія, не ровно, представляетъ характеръ не ровный, не послѣдова-
тельный, все-таки и въ непослѣдовательности своей оно должно быть по-
слѣдовательно. Примѣръ ненужной низости характера — Менелай въ 5.
Орестѣ; примѣръ характера неприличнаго и несообразнаго—плачъ Одис-
сея въ *Скиллѣ* и рѣчь Меланиппы; примѣръ неровности — *Ифигенія въ*
Авлидѣ: умоляющая Ифигенія вовсе не похожа на Ифигенію въ концѣ
трагедіи.

Нужно въ характерахъ, какъ и въ совокупленіи дѣйствій, всегда 6.
искать или необходимаго, или вѣроятнаго, такъ, чтобы такой-то говорилъ
то-то или по необходимости, или по вѣроятію, и чтобы то-то случилось
послѣ того-то или по необходимости, или по вѣроятію. Очевидно, что и 7.
развязки вымысловъ должны истекать изъ самаго вымысла, а не такъ,
какъ въ *Медеѣ*, отъ машины; или въ *Иліадѣ*—отплытіе. Машиною слѣ- 8.

*

дуетъ пользоваться относительно того, что внѣ драмы, т. е., или относительно
того, что прежде случилось, чего невозможно знать человѣку, или того,
что послѣ случится, а это требуетъ объявленія и возвѣщенія: богамъ мы
предоставляемъ все видѣть. Несообразнаго же ничего не должно быть въ
дѣйствіяхъ, развѣ только внѣ трагедіи, какъ, напр., въ *Эдипѣ* Софокла.

9. Такъ какъ трагедія есть подражаніе лучшимъ, то намъ нужно подра-
жаніе хорошимъ портретистамъ: они, передавая кого-нибудь въ настоя-
щемъ видѣ, дѣлаютъ портретъ похожимъ и вмѣстѣ красивѣе. Такъ и поэту,
когда онъ подражаетъ сердитымъ, лѣнивымъ и другіе недостатки въ ха-
рактерѣ имѣющимъ, слѣдуетъ таковыхъ облагораживать; примѣръ суро-
вости — Ахиллъ у Агафона и Гомера.

10. Такъ вотъ что нужно соблюдать; и въ добавокъ къ этому еще то, что
связано съ ощущеніями, доставляемыми поэзіею. Ибо и противъ нихъ можно
часто погрѣшать. Объ нихъ достаточно сказано въ изданныхъ сочине-
ніяхъ.

1. **XVI. Узнаніе. Виды его.** — Что такое узнаніе, объ этомъ сказано
прежде. Виды же узнанія суть: 1) первое, самое неискусное, и къ кото-
рому весьма многіе прибѣгаютъ по неумѣнію, — узнаніе посредствомъ зна-
2. ковъ. Знаки бываютъ прирожденные, напр., копье, которое носятъ ги-
ганты, или звѣзды, какія употребилъ Каркинъ въ *Ѳіестѣ*; либо пріобрѣ-
тенные, и изъ нихъ одни на тѣлѣ, напр., шрамы, другіе внѣшніе, — на-
шейники, либо, какъ въ *Тирѣ*, колыбель. И ими можно пользоваться и
лучше, и хуже. Напр., Одиссей посредствомъ шрама былъ иначе узнанъ
3. кормилицею, иначе свинопасами. Иныя изъ такихъ узнаній дѣлаются
только для удостовѣренія; они не такъ искусны: таковы всѣ подобныя
узнанія; другія вслѣдствіе перелома, какъ, напр., узнаніе въ *Мытьѣ*:
4. такія лучше. 2) Второй родъ узнаній — придуманныя поэтомъ, потому не-
искусны: напр., въ *Ифигеніи* Орестъ даетъ знать, что онъ Орестъ; сестра
же дѣлаетъ узнаніе посредствомъ письма; Орестъ говоритъ, чего хочетъ
поэтъ, а не сказаніе. Потому это узнаніе недалеко отъ упомянутой ошибки:
5. вѣдь Оресту можно было и имѣть что-нибудь на себѣ. И въ Софокловомъ
Терей — голосъ ткацкаго челнока. 3) Третіе узнаніе посредствомъ памяти,
когда дѣйствующее лицо, увидѣвши что-нибудь, разчувствуется. Таково
узнаніе въ *Кипріянахъ* Дикеогена: увидѣвши картину, онъ зарыдалъ; и
въ *Алкиноевомъ апологѣ*: Одиссей, услышавъ кифариста и вспомнивъ,
6. зарыдалъ; отъ того послѣдовало узнаніе. 4) Четвертое узнаніе — посред-

ствомъ соображенія, какъ въ *Хоэфорахъ*: кто-то пришелъ на Электру по-
хожій; а похожаго, кромѣ Ореста, никого нѣтъ; значитъ, онъ пришелъ.
Далѣе, узнаніе софиста Полиида, касающееся Ифигеніи; естественно Оресту
сдѣлать такое заключеніе: сестра была принесена въ жертву; значитъ, и
ему приходится быть принесену. Потомъ узнаніе въ *Тидеѣ* Ѳеодекта: при-
шелъ найти сына, а самъ гибнетъ. Потомъ въ *Финидахъ*: увидѣвши мѣсто,
онѣ заключили о предстоящей имъ судьбѣ, суждено-де имъ въ этомъ мѣстѣ
умереть: тамъ онѣ выброшены были на берегъ. Бываетъ еще узнаніе, соеди- 7.
ненное съ обманомъ зрителей, какъ въ *Одиссеѣ ложномъ вѣстникѣ*.
Телемахъ сказалъ, что узнаетъ лукъ, котораго не видалъ; зрители пола-
гаютъ, что онъ знаетъ лукъ, и такимъ образомъ обманулись.

Но всѣхъ лучше то узнаніе, которое вытекаетъ изъ самыхъ дѣйствій 8.
при правдоподобномъ изумленіи. Таково узнаніе въ Софокловомъ *Эдипѣ*
и въ *Ифигеніи*: естественно, что она захотѣла поручить письмо. Лучше
такія узнанія потому, что они одни только происходятъ безъ придуман-
ныхъ знаковъ и безъ нашейниковъ. Вторыя за ними посредствомъ сообра-
женія.

XVII. Какъ нужно творить поэту? — Слѣдуетъ вымыслы сово- 1.
куплять и выражать соотвѣтственной рѣчью, представляя ихъ живо передъ
глазами. Тогда ясно видимъ, такъ сказать, присутствуемъ при самомъ
дѣйствіи, и по тому найдемъ соотвѣтственное и не забудемъ никакъ о
противоположномъ. Доказательство тому то, что ставилось въ укоръ Кар-
кину: Амфіарай вышелъ изъ храма; зрители того не примѣтили, и онъ
былъ освистанъ: зрители были недовольны его появленіемъ. Даже жестами
нужно, сколько возможно, содѣйствовать вымыслу: поэты одной природы
въ страстяхъ съ выводимыми лицами больше возбуждаютъ довѣрія къ вы-
мысламъ. Потому правдоподобнѣе и волнуется тотъ, кто на самомъ дѣлѣ 2.
расположенъ къ волненіямъ, и негодуетъ, кто склоненъ къ гнѣву. Отъ
того поэзія возможна или для даровитаго человѣка, или для страстнаго:
страстные легко переносятся во всякое положеніе, даровитые способны об-
судить все и усвоять. Какъ преданія, такъ и вымышленныя событія слѣ-
дуетъ самому творящему представить сперва вообще, потомъ уже наполнять
вставками и доводить до окончательной полноты. *Созерцать общее* — 3.
это я принимаю вотъ въ какомъ смыслѣ: возьмемъ *Ифигенію*: какую-то
дѣвушку приносили въ жертву: она изчезла незамѣтно для присутство-
вавшихъ при жертвоприношеніи и перенесена была въ другую землю, въ

которой былъ законъ приносить иноземцевъ въ жертву богинѣ; тамъ она получила это жречество; спустя нѣсколько времени довелось брату жрицы прійти туда (что богъ по какой-то причинѣ велѣлъ ему туда прійти, и за чѣмъ онъ пришелъ, это не входитъ въ вымыселъ); когда онъ пришелъ, его схватили и намѣревались принести въ жертву; тутъ онъ *узналъ*, такъ-ли, какъ у Эврипида, или какъ у Полиида, — сказавши: «такъ не только сестрѣ, но и мнѣ суждено быть принесену въ жертву»; и отсюда
4. спасеніе его. Послѣ этого уже слѣдуетъ давать имена и дѣлать вставки. Но нужно обращать вниманіе, чтобы вставки были сообразны и естественны; напр., въ *Орестѣ*—безуміе, за которое онъ былъ схваченъ, и спасеніе по-
5. средствомъ очищенія. Въ драмахъ вставки коротки, а эпопея ими растягивается. Главный вымыселъ *Одиссеи* не великъ: нѣкто много лѣтъ ужъ какъ отбылъ изъ дому, а Посидонъ его сторожитъ: онъ одинъ; а дома дѣла его вотъ въ какомъ положеніи: женихи расточаютъ его имущество, строятъ козни сыну; въ это время онъ самъ является, потерпѣвъ бурю; узнавши кое-кого, нападаетъ: самъ спасся, враговъ погубилъ. Вотъ въ чемъ сущность; прочее вставки.

1. XVIII. **Завязка, развязка и т. п.**—Во всякой трагедіи двѣ части: завязка и развязка. То, что внѣ трагедіи и часто нѣкоторыя изъ частей, входящихъ въ трагедію,—завязка; прочее—развязка. Я говорю: завязка есть то, что идетъ отъ начала до той части, которая въ этой первой части есть крайняя, и съ которой дѣлается переходъ къ злосчастію или къ счастію; развязка отъ сказаннаго начала перехода до конца; какъ напр. въ *Линкеѣ* Ѳеодекта завязка—отнятіе ребенка и все предшествовавшее, развязка отъ обвиненія въ убійствѣ до конца.

2. Видовъ трагедіи четыре (столько было показано и частей): 1) сплетенная, въ которой все заключается въ переломѣ и узнаніи, 2) страстная, напр. *Эанты* и *Иксіоны*, 3) характерная, напр. *Фѳіотиды* и *Пелей* и 4) въ томъ родѣ, какъ *Форкиды*, *Прометей* и трагедіи, представляющія сцены въ аду.

3. Всего лучше стараться, чтобы трагедія имѣла всѣ сіи свойства, или по крайней-мѣрѣ побольше ихъ, или хоть самыя важныя; особенно теперь, когда такъ взыскательны къ поэтамъ: по всякой части (трагедіи) были хорошіе поэты; а теперь требуютъ, чтобы одинъ человѣкъ превосходилъ всякаго изъ прежнихъ поэтовъ въ томъ, чѣмъ каждый изъ нихъ особенно отличался.

Справедливо двѣ различныя трагедіи называть исходными; конечно не относительно вымысла, а вотъ въ какомъ отношеніи: если въ нихъ и завязка и развязка таже. Многіе хорошо завязываютъ, плохо развязываютъ; а нужно, чтобы тому и другому всегда рукоплескали.

Нужно, о чемъ выше упоминалось не разъ, помнить и стараться не 4.
дѣлать состава трагедіи эпическимъ (эпическимъ называю состоящій изъ многихъ вымысловъ), какъ, напр., еслибы кто-нибудь для трагедіи воспользовался всѣмъ вымысломъ *Иліады*. Тамъ по причинѣ длинноты этого рода произведеній части получаютъ надлежащую величину, а въ драмахъ вставокъ вовсе никто не ждетъ. Доказательство тому: тѣ, которые брали для 5.
трагедіи все *разрушеніе Илія* (а не по частямъ, какъ Эврипидъ въ Ніобѣ: онъ поступилъ не какъ Эсхилъ), тѣ или падаютъ, или плохо состязаются. Вотъ и Агаѳонъ только по этому и падалъ. Посредствомъ-же переломовъ и простыхъ вымысловъ поэты удивительно какъ достигаютъ своей цѣли: ибо это и трагично и возбуждаетъ жалость. А бываетъ это, 6.
когда умнаго, но съ примѣсью подлости человѣка обманутъ, какъ, напр., Сизифа; или когда мужественнаго, но неправеднаго одолѣютъ. Это вѣроятно—въ томъ смыслѣ, какъ говоритъ Агаѳонъ: вѣроятіе требуетъ, чтобы многое случалось и противно вѣроятію.

И на хоръ нужно смотрѣть, какъ на одного изъ актеровъ и какъ на 7.
часть цѣлаго, чтобы онъ наравнѣ съ актерами состязался; должно слѣдовать въ этомъ не Эврипиду, а Софоклу. У прочихъ же трагиковъ представленіе болѣе касается вымысла, чѣмъ другихъ частей трагедіи; потому у нихъ распѣваются вставочныя пѣсни; началъ-же это дѣлать первый Агаѳонъ. А вѣдь какая разница—пѣть-ли вставочныя пѣсни, или перемѣщать изъ одной драмы въ другую—рѣчь, либо цѣлую часть трагедіи?

Перев. *Б. Ордынскій.*

(*О поэзіи* Аристотеля. М. 1854 г.).

---

3. Примѣчанія къ Поэтикѣ Аристотеля.

Въ самомъ началѣ Аристотель объявляетъ, что въ настоящемъ сочиненіи онъ намѣренъ говорить о поэзіи и о *видахъ* ея. Замѣчательно, что хотя Аристотель, равно какъ и Платонъ, зналъ различіе между родомъ и

видомъ, но въ настоящемъ случаѣ употребилъ слово видъ, εἶδος, а не родъ, γένος: различіе родовъ и видовъ поэзіи, какъ увидимъ и въ другихъ мѣстахъ, у Аристотеля не строго соблюдается. Далѣе, онъ намѣренъ говорить о вымыслахъ и о частяхъ поэтическихъ произведеній, «равно и о прочемъ, подлежащемъ тому же изслѣдованію». Послѣдними словами Аристотель предупреждаетъ, что онъ не станетъ избѣгать разныхъ посторонних замѣтокъ, историческихъ, техническихъ и т. п. Начинаетъ же онъ свое изслѣдованіе съ самаго главнаго, ἀπὸ τῶν πρώτων, именно съ того, чѣмъ сходны и чѣмъ различаются разные роды и виды поэзіи: «Эпопея, трагедія, далѣе—комедія, диѳирамбическая поэзія и большая часть авлетики и киѳаристики — всѣ они вообще суть подражанія, различаются же трояко».

Итакъ по самому же началу мы можемъ заключить, что главное вниманіе обратитъ Аристотель на вымыслы, на составленіе вымысловъ; а искусно составлять вымыслы трагическому поэту болѣе было необходимо, чѣмъ какому либо другому греческому поэту, даже болѣе, чѣмъ комику Аристотелева или до-Аристотелева времени. Отсюда слѣдуетъ предположить, что Аристотель больше всего займется *трагедіею*. Это мы имѣемъ право предполагать даже и потому, что трагедія окончательно развилась и преимущественно воздѣлывалась во время Аристотеля. *Обо всѣхъ же видахъ и родахъ поэзіи* разсуждать Аристотель не намѣренъ: онъ упоминаетъ только виды; о комедіи и о лирической поэзіи говоритъ, какъ о чемъ то второстепенномъ (это видно изъ прибавки ἔτι δε, далѣе). Говорить о нихъ подробно и нужды настоятельной ему не было: комедія въ его время не отрѣшилась еще отъ постороннихъ цѣлей, не получила самостоятельнаго характера, продолжала еще быть государственнымъ и общественнымъ памфлетомъ, аѳинскою газетой; еще меньше можно ожидать отъ Аристотеля подробнаго разсужденія о лирической поэзіи; она тоже была несамостоятельна (даже не имѣла общаго имени: Аристотель называетъ ее то диѳирамбическою, то номическою; мелическою стали называть ее только позднѣйшіе Греки) и тѣсно связывалась съ музыкою. Оттого и поставлена она Аристотелемъ рядомъ съ музыкою, съ авлетикою и киѳаристикою; а главное, лирическая поэзія не требовала вымысла, на который Аристотель намѣревается обратить преимущественное вниманіе. Объ эпопеѣ онъ будетъ говорить, но только въ той мѣрѣ, въ какой нужно для того, чтобы опредѣлить отношеніе ея къ греческой трагедіи. Эпопея, по понятіямъ Пла-

тона, Аристотеля и вообще древнихъ Грековъ, есть *неразвитая трагедія*. Чтобы не возвращаться къ этому вопросу, рѣшимъ его теперь. Платонъ въ «Государствѣ» называетъ Гомера то первымъ учителемъ и вождемъ трагиковъ, то первымъ трагикомъ; говоритъ о «бравшихся за трагическую поэзію въ ямбахъ и въ гекзаметрахъ» (τούς τε τῆς τραγικῆς ποιήσεως ἀπτομένους ἐν ἰαμβείοις καὶ ἐν ἔπεσι). А Аристотель прямо говоритъ (гл. IV, 8—10), что Иліада и Одиссея относятся къ трагедіи, какъ Маргитъ, комическій эпосъ, приписываемый имъ Гомеру, къ комедіи; что «когда явилась трагедія и комедія, то поэты, обратившись, каждый сообразно своей природѣ, къ одному изъ этихъ двухъ родовъ поэзіи, одни изъ ямбиковъ сдѣлались комиками, *другіе изъ эпиковъ трагиками, по той причинѣ, что эти роды поэзіи выше и почетнѣе тѣхъ*». Что Аристотель не различалъ строго трагедіи отъ эпопеи, это видно и изъ того, что когда приходится ему доказывать что-нибудь примѣрами, онъ часто, говоря о трагедіи, ссылается на эпопею (VIII 2—4, XIII, 7, XV, 7—8, XVI, 3, XVII 3, 5). И наоборотъ, говоря объ эпопеѣ, ссылается на трагедію (XXIV, 10). Такъ смотрѣли на эпопею и позднѣйшіе Греки: въ извѣстныхъ схоліяхъ венеціанскихъ (Иліад. I, 332) говорится, что Гомеръ первый ввелъ въ *трагедію* нѣмыя, т. е., неговорящія лица.

Итакъ безъ натяжки можно заключить по первымъ уже строкамъ Аристотелева сочиненія, что онъ займется не всѣми родами и видами поэзіи, что главное вниманіе обратитъ на трагедію и на составленіе вымысловъ. Все это и находимъ въ Поэтикѣ.

Обозначивъ вкратцѣ задачу настоящаго сочиненія, Аристотель начинаетъ съ самаго главнаго, именно, чѣмъ сходны и чѣмъ различаются разные виды поэзіи и музыки. Сходны они тѣмъ, что всѣ подражаютъ, различаются же трояко: или по средствамъ, или по предметамъ, или по способамъ подражанія. О томъ, чѣмъ сходствуютъ они, объ общемъ ихъ источникѣ, τὰ πρῶτα, о подражаніи, Аристотель говоритъ въ IV главѣ; въ первыхъ же трехъ — о показанныхъ различіяхъ. Различія эти разсматриваетъ онъ, сравнивая поэзію съ образовательными искусствами и музыкою.

Итакъ сперва о различіяхъ.

Различіе *по средствамъ* (ἐν οἷς). Какъ живописцы и скульпторы подражаютъ красками и образами, списывая съ предметовъ, а чревовѣщатели, рапсоды и актеры голосомъ, такъ и упомянутыя искусства подражаютъ ритмомъ, словомъ и гармоніею, или каждымъ изъ сихъ средствъ отдѣльно,

или соединяя ихъ одно съ другимъ. Гармоніею и ритмомъ подражаетъ музыка; однимъ ритмомъ—пляска; поэзія же—словомъ, либо простымъ, либо метрическимъ, т. е., имѣющимъ ритмъ и гармонію.

Во II и III гл. Аристотель говоритъ о прочихъ двухъ различіяхъ. По предметамъ подражанія поэзія сравнивается опять съ живописью, пляскою и музыкою; берутся для разсмотрѣнія эпосъ, лира и драма. Въ этомъ отношеніи роды поэзіи различаются потому, лучшимъ ли обыкновенныхъ людей подражаютъ, или худшимъ, или такимъ же, какъ мы.

Подражающіе одному и тому же и посредствомъ того же могутъ подражать различно: такъ выражается Аристотель, переходя къ объясненію третьяго различія. Отсюда можно заключить, что онъ послѣднее различіе считалъ особенно важнымъ; иначе едва ли бы сдѣлалъ такую оговорку. Различіе способовъ подражанія состоитъ въ томъ, что поэтъ или самъ отъ себя все разсказываетъ, и притомъ то говоря отъ своего лица, то заставляя говорить выводимыя имъ лица; или самъ ничего не говоритъ, а заставляетъ выводимыя имъ лица и говорить и дѣйствовать. Подобнымъ образомъ различаетъ роды поэзіи и Платонъ въ «Государствѣ» (трагедія и комедія—διά μιμήσεως ὅλη, лирическая поэзія — δι᾽ ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ, эпическая — δι᾽ ἀμφοτέρων).

Объясняя мысль свою примѣрами, Аристотель доходитъ до слова драма (δρᾶμα) и объясняетъ его этимологически. Далѣе онъ говоритъ о началѣ драматической поэзіи и, окончивъ разсмотрѣніе различій поэзіи, переходитъ къ общему источнику поэзіи—подражанію.

Слово μιμεῖσθαι гораздо обширнѣе нашего подражать и вообще тѣхъ словъ, которыя соотвѣтствуютъ ему въ новыхъ языкахъ. Оно, точно, означаетъ подражать, но имѣетъ и другія значенія; потому, по мнѣнію нетолько Аристотеля, но и Платона и вообще грековъ, μιμεῖσθαι, какъ мы видимъ, есть источникъ поэзіи. Μίμησιν грекъ противупологалъ разсказу, поученію, отвлеченному размышленію (рефлексіи). Μίμησις есть образное представленіе и потому—для грека—истинная цѣль поэзіи; чѣмъ образнѣе (μιμητικώτερον) поэтическое произведеніе, тѣмъ оно казалось ему совершеннѣе. Но чтобы вполнѣ образно представить людей, чтобы вывести ихъ, какъ бы живыми, потребно сильное воображеніе и свободное творчество; потому греки называли человѣка, способнаго на это—ποιητής, творецъ. Воспроизвести природу, преобразить дѣйствительность въ поэтическое созданіе—вотъ что значитъ μιμεῖσθαι, вотъ въ чемъ цѣль поэзіи, по понятію грека.

О выраженіи *собственныхъ* чувствъ они рѣдко думали, чтобы не сказать, совсѣмъ не думали. По крайней мѣрѣ у Аристотеля объ этомъ помину нѣтъ; да едва ли и во всей греческой поэзіи найдутся примѣры выраженія собственной личности. Источникъ же силы, могущей воспроизвести дѣйствительность, заключается, естественно, въ способности изучать; а изучать мы можемъ *подражая*: опять μιμεῖσθαι! Μίμησιν греки требовали даже отъ историка. Такъ Дурій Самійскій (Phot. Bibl. 398), укоряя Эфора и Θеопомпа, говоритъ, что они «не могли угнаться за событіями, ибо не были причастны ни *подражанію*, ни наслажденію разсказа и только объ одномъ писаніи заботились». Плутархъ (De glor. Ath. 3) говоритъ, что историки отличаются отъ живописцевъ, между прочимъ, образомъ *подражанія*. Отсюда понятно, какая огромная разница между μιμεῖσθαι и *подражать*. Если я (говоритъ Ордынскій) по примѣру всѣхъ толкователей перевожу μιμεῖσθαι словомъ подражать, то къ этому меня вынуждаетъ только необходимость передавать это греческое слово вездѣ одинаково.

Объяснивъ источникъ поэтическаго творчества, Аристотель разсказываетъ, какъ постепенно развивалась поэзія, и какъ она дошла до наиболѣе совершенныхъ видовъ трагедіи и комедіи. Въ концѣ главы (IV) излагается кратко постепенное развитіе трагедіи.

Потомъ Аристотель переходитъ къ исторіи комедіи: послѣ исторіи высшаго вида важной поэзіи, естественно, должна слѣдовать исторія высшаго вида шутливой поэзіи. Но прежде чѣмъ приступить къ исторіи комедіи, онъ опредѣляетъ ее. Въ концѣ V главы, переходя къ настоящей цѣли сочиненія, показанной выше, Аристотель сравниваетъ трагедію съ эпопеею; находитъ, что трагедія имѣетъ больше особенностей. «Потому, кто изучилъ свойства хорошей и плохой трагедіи, тотъ и эпосъ знаетъ, ибо что есть въ эпопеѣ, есть и въ трагедіи, а что есть въ трагедіи, то не все заключается въ эпопеѣ». Новое подтвержденіе тому, что Аристотель въ настоящемъ сочиненіи главное вниманіе хотѣлъ обратить на трагедію, эпопею же намѣревался разсмотрѣть только сравнительно съ трагедіею. И въ самомъ дѣлѣ: эпопеѣ посвящено 4 главы, а трагедіи 14.

Въ VI главѣ Аристотель говоритъ о трагедіи, ссылаясь на то, что было имъ уже сказано раньше. Выше же было сказано, что трагедія выводитъ дѣйствующихъ лицъ лучшихъ, чѣмъ обыкновенные люди (III, 1) и дѣльныхъ (II), ограничена во времени (V, 4), ритмъ, гармонію и метръ (т. е. метрическую рѣчь безъ пѣнія) употребляетъ поочередно (I, 10).

Послѣ этого слѣдуетъ полное опредѣленіе трагедіи: «трагедія есть подражаніе дѣйствію важному и законченному (цѣлостному VII, 2, VIII, 4) имѣющему величину (VII, 2—нѣкоторую величину), подражаніе украшенной рѣчью, разными видами сей рѣчи въ разныхъ частяхъ; подражаніе дѣйствующимъ, а не посредствомъ разсказа; совершающее съ помощью состраданія и страха очищеніе таковыхъ страстей». Кромѣ послѣдняго признака всѣ остальные были уже показаны выше. Слова: «*украшенной рѣчью*» и «*разными видами сей рѣчи*» поясняются; послѣднія слова опредѣленія объ очищеніи страстей, болѣе требующія поясненія, остались безъ объясненія.

Самое основательное толкованіе этого мѣста Аристотелевой поэтики принадлежитъ Лессингу. Для объясненія словъ Аристотеля Ордынскій приводитъ тѣ мѣста изъ сочиненій этого философа, гдѣ говорится о страхѣ, состраданіи и очищеніи, т. е., 5 и 8 главы II книги «*Риторики*» и конца «*Государства*».

Вотъ эти мѣста въ переводѣ: *Риторика* II, 5. Страхъ будетъ нѣкая боль (скорбь) или потрясеніе отъ представленія грозящаго *зла разрушительнаго или болѣзненнаго*. Вѣдь не всякое зло страшно: не страшно, напримѣръ, оказаться несправедливымъ или непонятливымъ; страшно то, что производитъ великія скорби или разрушеніе, и притомъ когда страшный предметъ показывается не вдали, а близко, такъ что грозитъ намъ: слишкомъ далекаго не страшатся. Вѣдь всѣ знаютъ, что умрутъ, но смерть не близка, потому о ней не думаютъ. А когда страхъ таковъ, то необходимо страшны предметы, которые обнаруживаютъ великую разрушительную силу или могутъ причинить вредъ, клонящійся къ великой скорби. Потому и признаки такихъ предметовъ страшны, указывая на близость страшнаго; приближеніе же страшнаго есть опасность.

Слѣдуетъ исчисленіе страшныхъ предметовъ:

Таковы — вражда и гнѣвъ могущихъ что нибудь сдѣлать: они, очевидно, захотятъ достигнуть своей цѣли; — неправда, имѣющая силу: неправодный, обидчикъ обижаетъ по злонамѣренности; — обиженная добродѣтель, имѣющая силу: очевидно, что добродѣтельный человѣкъ, будучи обиженъ, рѣшится отомстить, когда захочетъ; а теперь онъ и силу имѣетъ; — страхъ могущихъ что нибудь сдѣлать: естественно, что и они всегда бываютъ на готовѣ; а такъ какъ большинство людей падки на корысть и трусливы въ опасностяхъ, то обыкновенно страшно зависѣть отъ другаго; зная за нами преступленіе, многіе страшны тѣмъ, что могутъ донести или измѣнить. Потомъ страшны могущіе обидѣть: люди большею частью обижаютъ, когда могутъ; — обиженные или полагающіе, что ихъ обидѣли: они всегда ищутъ случая отомстить; и обидчики, если имѣютъ силу, страшны, потому что боятся мести. Потомъ страшны соперники. Изъ обиженныхъ, враговъ и соперниковъ страшны не столько вспыльчивые и откровенные, сколько смирные, двуличные и лукавые. Все страшное тѣмъ страшнѣе бываетъ, чѣмъ труднѣе поправить сдѣланную нами ошибку, и если исправленіе ошибки или совершенно невозможно, или зависитъ не отъ насъ, но отъ противниковъ нашихъ; особенно страшно то, чему пособить нельзя или нелегко. Словомъ сказать, *страшно то, что, случись съ другимъ или угрожай другому, возбуждаетъ въ насъ состраданіе*.

Если страхъ связанъ съ ожиданіемъ какого нибудь разрушительнаго страданія, то очевидно, что никакъ не подвергается ему, кто думаетъ, что онъ ничего не потерпитъ; кто не представляетъ себѣ ни предметовъ страшныхъ, ни людей, ни времени страшнаго. А таковы наслаждающіеся—дѣйствительно или воображаемо—*великимъ счастіемъ* (потому они нахальны, безпечны и дерзки; а дѣлаетъ людей такими—богатство, сила, связи, могущество), или воображающіе, что они *всего натерпѣлись*, и охладѣвшіе ко всему будущему, какъ, напримѣръ, подвергшіеся казни. Страхъ дѣлаетъ человѣка предпріимчивымъ, а никто не бываетъ предпріимчивъ, впавъ въ безнадежное положеніе. *Потому нужно дѣлать такими людей, когда покажется, что полезнѣе, чтобы они боялись; нужно* доказывать имъ, что они повинны страданіямъ, что и другіе люди, могущественнѣе ихъ, страдали; нужно показывать, что подобные имъ страдаютъ или страдали, и притомъ отъ тѣхъ, отъ кого не чаяли, и тогда, когда не чаяли.

Страху діаметрально противоположна отвага (θάρσος). Изчисливъ разные виды ея, или точнѣе выведши ихъ, какъ противоположности видамъ страха, изъ предыдущаго, Аристотель заключаетъ: „Отвага бываетъ вообще, когда человѣкъ находится въ добрыхъ отношеніяхъ къ богамъ, особенно по знаменіямъ и прорицаніямъ (*т. е. если знаменія и прорицанія показываютъ, что боги къ человѣку благоволятъ*), ибо негодованіе (ἡ ὀργή) *) отважно, а причина негодованія — не обижать, но быть обижену; обиженнымъ, полагаютъ, помогаетъ божество“.

---

*) Ὀργή и θάρσος (отвага) суть виды мужества, ἀνδρείας, и почти синонимы, какъ видно изъ II кн. 8 гл.: καὶ μήτε ἐν ἀνδρείας πάθει ὄντες (ἐλεοῦσι) οἷον ἐν ὀργῇ ἢ θάρρει.

Ритор., II, 8. Сострадание будетъ нѣкая боль (скорбь) при видѣ зла *разрушительнаго или болѣзненнаго*, которое постигаетъ невиннаго и можетъ приключиться и *съ нами самими* или съ кѣмъ нибудь изъ нашихъ, и притомъ когда показывается *близко*. Очевидно, что сострадать способенъ такой человѣкъ, который полагаетъ, что или самъ онъ, или кто нибудь изъ близкихъ ему можетъ подвергнуться какой-либо бѣдѣ, и притомъ такой бѣдѣ, какая сказана въ опредѣленіи (т. е. *разрушительной или болѣзненной*), или похожей, или подобной. Потому не сострадаютъ ни *совершенно погибшие*: полагаютъ, что имъ нечего больше терпѣть, они ужъ всего натерпѣлись! *ни воображающие себя на верху счастія*: такіе не сострадаютъ, напротивъ обижаютъ, ибо, если полагаютъ они, всѣ блага въ ихъ распоряженіи, то очевидно, — и невозможность потерпѣть какую-либо бѣду; вѣдь и это одно изъ благъ.

Потомъ изчисляются способные къ страданію. Таковы: потерпѣвшіе уже несчастіе и избавившіеся отъ него, пожилые люди (и по благоразумію и по опытности), слабые, робкіе, *воспитанные* (они разсудительны); у кого есть родители, дѣти, жены; не отважные, не наглецы (отважные и наглецы не думаютъ о будущемъ); не слишкомъ запуганные (имъ мѣшаетъ сострадать собственное горе); вѣрующіе, что есть на свѣтѣ честные люди (кто не вѣритъ этому, тотъ считаетъ всѣхъ достойными несчастій).

Затѣмъ изчисляются предметы разрушительные: смерть, увѣчье, старость, болѣзнь, голодъ, неимѣніе друзей, разлука съ друзьями, позоръ, благодѣяніе не въ пору и т. п. Послѣ этого объясняется, кому можно сострадать.

Сострадаемъ знакомымъ, если они не находятся въ очень близкомъ свойствѣ съ нами: къ такимъ людямъ мы чувствуемъ тоже, что къ намъ самимъ. Потому-то и Амасій не заплакалъ, говорятъ, когда вели сына его на казнь, но заплакалъ, когда увидѣлъ, что другъ его проситъ милостыню: это возбуждаетъ сострадание, а то ужасъ. *Ужасное отличается отъ возбуждающаго сострадание, уничтожаетъ его* и часто производитъ совершенно противоположное дѣйствіе. Потомъ мы сострадаемъ, когда ужасное близко къ намъ. Сострадаемъ похожимъ на насъ по лѣтамъ, по характеру, по отношеніямъ, по общественному положенію, по роду.

А такъ какъ возбуждаютъ сострадание бѣдствія, близко совершающіяся, *случившемуся же за десять тысячъ лѣтъ, или имѣющему случиться черезъ десять тысячъ лѣтъ мы или вовсе не сострадаемъ, или не* *такъ, какъ близкому событію, либо потому, что не боимся, либо потому, что не помнимъ ихъ: то естественно, что тѣ, которые передаютъ ихъ съ сообразными жестами, сообразнымъ голосомъ, въ сообразной одеждѣ, — вообще посредствомъ сценическаго искусства, — особенное возбуждаютъ сострадание, ибо они приближаютъ къ намъ бѣду, показываютъ ее вблизи, передъ нашими глазами, какъ имѣющую случиться, или случившуюся*. И недавно случившееся или имѣющее скоро случиться болѣе возбуждаетъ сострадания по той же причинѣ; и знаки, и дѣла также, наприм., одежда потерпѣвшаго несчастіе и т. п., рѣчи подвергшихся несчастію, напр., умирающихъ. Особенно же въ подобномъ положеніи возбуждаетъ сострадание добродѣтельный. Все это возбуждаетъ болѣе сострадания вслѣдствіе того, что близко совершается; именно когда страданіе незаслуженно и на глазахъ нашихъ совершается.

Государство. Мы полагаемъ, не ради одной пользы слѣдуетъ заниматься музыкою, но и ради многаго другаго: напр., ради воспитанія и *очищенія*; въ третьихъ—для времяпровожденія, для отдыха.

Потомъ, сказавъ, что разные роды музыки различно приспособляются къ этимъ цѣлямъ, Аристотель продолжаетъ:

Страсти, дѣйствующія въ сильной степени на нѣкоторыя души, возбуждаются всѣми родами музыки; разница только въ большей или меньшей степени, напр., сострадание, страхъ и еще восторгъ. Многіе подвергаются этому потрясенію души; но мы видимъ, что они отъ священныхъ пѣсней, послушавъ пѣсней, освящающихъ душу, приходятъ въ себя, получивъ какъ-бы врачеваніе и очищеніе. То же самое, естественно, испытываютъ и сострадательные и страшливые и вообще страстные люди, и прочіе также, по скольку на каждаго досталось страсти; и всѣмъ имъ бываетъ нѣкоторое очищеніе, и всѣ они облегчаются съ наслажденіемъ. Такъ и очистительные пѣсни доставляютъ людямъ удовольствіе безвредное.

Приведемъ еще нѣсколько мѣстъ изъ Поэтики. Говоря о дѣйствіи трагедіи, Аристотель самой лучшей трагедіей называетъ ту, которая подражаетъ страшному и жалостному; въ этомъ существенное свойство ея, этимъ доставляетъ она удовольствіе (XIII, 2, 8). Ибо она должна доставлять невсякое, какое придется, удовольствіе, но ей свойственное. „А такъ какъ удовольствіе, коренящееся въ состраданіи и страхѣ, слѣдуетъ поэту производить посредствомъ подражанія, то очевидно, что слѣдуетъ производить его дѣйствіями“. Трагикъ долженъ искать такихъ страшныхъ событій,

которыя случились между людьми, близкими по родству (XIV, 2—4). Потомъ, начиная съ VII главы, Аристотель безпрестанно напоминаетъ, что событія должны истекать одно изъ другаго или по вѣроятію, или по необходимости, что ужасъ и состраданіе должны возбуждаться самими дѣйствіями, самимъ совокупленіемъ дѣйствій, а не внѣшней обстановкою; что (IX) особенно они возбуждаются, когда дѣйствія происходятъ неожиданно, одно вслѣдствіе другаго; и изъ случайныхъ происшествій тѣ особенно насъ удивляютъ, которыя повидимому какъ-бы нарочно случились: тогда кажется намъ что и случайныя происшествія случились не случайно, не спроста. Вѣроятіе (XVIII, 6) требуетъ, чтобы многое случалось и противно вѣроятію. И эпопея должна доставлять свойственное ей удовольствіе. (XXIII, 1, XXVI, 7).

Вотъ тѣ мѣста, которыя могутъ привести къ объясненію Аристотелева опредѣленія трагедіи. Сличая опредѣленія страха и состраданія въ Риторикѣ, мы находимъ, что между обоими потрясеніями души есть связь, показанная впервые Лессингомъ. И страхъ и состраданіе возникаютъ въ душѣ человѣка при видѣ близкой бѣды, разрушительной или болѣзненной; возникаютъ въ душѣ тѣхъ, которые способны страшиться за себя, сострадать другому; но невозможны въ человѣкѣ—или притупѣвшемъ отъ собственныхъ бѣдствій, или поставившемъ себя выше людскихъ страданій. Различаются же страхъ и состраданіе тѣмъ, что первый чувствуемъ мы, когда бѣда грозитъ намъ самимъ, второе—когда она грозитъ человѣку намъ близкому: «страшно то, что, случись съ другимъ или угрожай другому, возбуждаетъ въ насъ состраданіе».

Можно сказать и наоборотъ: возбуждается состраданіе тѣмъ, что, случись съ нами или угрожай намъ, возбуждаетъ страхъ. Состраданіе есть высшая степень жалости по человѣчеству, τοῦ φιλανθρώπου. По человѣчеству намъ жаль и преступника. «Посмотрите, говоритъ Мендельсонъ, авторъ «Писемъ объ ощущеніяхъ», на ту толпу, которая густою массою тѣснится вокругъ осужденнаго. Эти люди слышали о всѣхъ тѣхъ ужасныхъ дѣяніяхъ, какія совершилъ порочный человѣкъ; они съ омерзеніемъ отнеслись къ его поступкамъ и, можетъ быть, къ нему самому. Теперь его влекутъ изувѣченнаго и лишеннаго силы вредить къ ужасному эшафоту. Каждый старается пробраться сквозь толпу; нѣкоторые становятся на цыпочки, взлѣзаютъ на крыши домовъ, чтобы видѣть это лицо, искаженное страхомъ смерти. Приговоръ прочтенъ; палачъ подходитъ къ нему;

черезъ мгновеніе рѣшится его участь. Какъ горячо теперь всѣ желаютъ, чтобы онъ былъ прощенъ! Онъ, предметъ ихъ омерзенія, котораго они за минуту передъ тѣмъ сами бы осудили на смерть! Чѣмъ теперь снова вызывается въ нихъ искра человѣколюбія? Не близостью ли казни, не видомъ ли ужасныхъ физическихъ страданій, которыя примиряютъ насъ даже съ гнуснымъ злодѣемъ и вызываютъ въ насъ любовь къ нему? Безъ любви мы не можемъ имѣть состраданія къ его участи» (Гамб. Драм. статья LXXVI).

И Аристотель, изчисляя (XIII, 2) нетрагическіе случаи, говоритъ, что переходъ слишкомъ порочнаго отъ счастія къ злосчастію хотя и не возбуждаетъ въ насъ состраданія и страха, но все-таки возбуждаетъ жалость по человѣчеству, φιλάνθρωπον. Если къ этой жалости присоединится страхъ, что и съ нами можетъ то же случиться, жалость переходитъ въ состраданіе. «Именно эту любовь (говоритъ Лессингъ (ibid), которая не изсякаетъ въ насъ совершенно по отношенію къ нашему ближнему, ни при какихъ обстоятельствахъ, а неугасимо тлѣетъ подъ пепломъ, которымъ покрываютъ ее другія, болѣе сильныя ощущенія, и только ждетъ благопріятнаго момента бѣдствія, страданія и гибели, чтобы вспыхнуть яркимъ пламенемъ *состраданія*,—именно эту любовь разумѣетъ Аристотель подъ словомъ филантропія».

Если страхъ есть прямая причина состраданія, то напротивъ ужасъ, τὸ δεινόν, уничтожаетъ его и часто производитъ дѣйствіе, противоположное состраданію, какъ доказывается примѣромъ египетскаго царя Амасія: когда вели сына его на казнь, онъ не заплакалъ, а когда увидѣлъ, что другъ его проситъ милостыню, заплакалъ. Бѣдствіе очень близкихъ къ намъ людей трогаетъ насъ, какъ наше собственное. Отсюда видно, какъ слѣдуетъ возбуждать въ насъ искусственно страхъ и состраданіе.

Но для чего возбуждать ихъ?

Отвага (или лучше, спокойствіе совѣсти), бываетъ въ насъ тогда, когда человѣкъ находится въ добрыхъ отношеніяхъ къ богамъ, когда онъ не обижаетъ другихъ. Но съ другой стороны человѣкъ, какъ существо живое и потому чувствительное, αἰσθητικόν, долженъ сочувствовать чужому горю и чувствовать свое, долженъ сострадать и страшиться. Только тѣ, у кого окаменѣло сердце отъ гордости или притупѣло отъ чрезмѣрныхъ страданій, только тѣ неспособны ни сострадать, ни страшиться. Но кто не утратилъ еще вѣры въ добро, тотъ сострадаетъ чужому горю. Состра-

даніе есть даже признакъ человѣка *воспитаннаго* (πεπαιδευμένου), какъ и вообще *чувствительность*, даже нѣжное тѣло, есть признакъ даровитости (по мнѣнію Аристотеля). Понятно теперь, для чего нужно искусственно возбуждать страхъ и состраданіе: кто не чувствуетъ ихъ, тотъ не человѣкъ. Какъ же возбуждать ихъ?

Страхъ и состраданіе, обыкновенно чувствуемыя нами въ разныхъ обстоятельствахъ жизни, эгоистичны: ощущаются только тогда, когда бѣдствіе угрожаетъ намъ самимъ или близкимъ къ намъ людямъ. Но тому, кто отдѣленъ отъ насъ мѣстомъ или временемъ, мы не сострадаемъ, если насъ не *заставятъ* сострадать. А заставляютъ тѣ, которые передаютъ намъ событія далекія отъ насъ, съ сообразными жестами, сообразнымъ голосомъ, въ сообразной одеждѣ, вообще посредствомъ *сценическаго* искусства; они *приближаютъ* къ намъ далекую бѣду, показываютъ ее вблизи, передъ нашими глазами, доказываютъ намъ, что мы всѣ повинны страданіямъ, что и другіе люди, сильнѣе, знатнѣе насъ, и тѣ страдали и притомъ отъ тѣхъ, отъ кого не чаяли, и тогда, когда не чаяли.

Такое искусственное возбужденіе страха и состраданія, очевидно, возноситъ человѣка отъ частнаго къ общему, пробуждаетъ въ немъ общечеловѣческую любовь и сознаніе человѣческаго достоинства. Отваги оно, естественно, не лишитъ человѣка: бѣдствіе, которому заставляютъ его сострадать и вмѣстѣ страшиться, что и съ нимъ то же самое бѣдствіе можетъ случиться, потому что и онъ человѣкъ, — это бѣдствіе не обрушивается ни на насъ самихъ, ни на близкихъ намъ людей. Лишившіеся способности чувствовать свое горе и сочувствовать чужому, жестокосердые и безнадежные, получаютъ *врачеваніе*, врачуются отъ своей закоснѣлости и тупости *), въ способныхъ же сострадать и страшиться эти и подобныя имъ страсти *очищаются*, очищаются именно отъ всего личнаго, частнаго; всѣ, наконецъ, *облегчаются съ наслажденіемъ*, вкушаютъ *удовольствіе безвредное*, возносясь душою до общечеловѣческой любви, до сознанія человѣческаго достоинства! Разумѣется, это очищеніе, облагороженіе, такъ сказать, души возможно только тогда, когда трагедія вполнѣ выполняетъ свое дѣло, ἔργον τραγῳδίας, когда всѣ событія представлены разумно (IX, XIII, XIV).

*) Невольно приходитъ на память конецъ Гоголева «Разъѣзда»: «и молитъ онъ вновь у неба горя и страданій, чтобы только жить и заливаться вновь такими слезами» и т. д. *Пр. Орд.*

Остается сказать, какія страсти разумѣлъ Аристотель подъ «таковыми» (VI, 3). И тутъ Лессингъ удовлетворяетъ больше всѣхъ, какъ предшествовавшихъ ему, такъ и слѣдовавшихъ за нимъ толкователей. «Трагедія, говоритъ онъ, должна возбуждать въ насъ состраданіе и страхъ, чтобы очищать только эти и подобныя имъ страсти, а не всякія безъ различія.— Аристотель подъ *состраданіемъ и страхомъ и подобными* страстями разумѣетъ не только состраданіе, но и всякое чувство жалости, коренящееся въ любви къ человѣчеству; не только страхъ, но и всякое непріятное ощущеніе, проистекающее отъ настоящаго, либо отъ прошедшаго зла, напр. огорченіе, скорбь. Хотя встрѣчаются въ трагедіяхъ полезныя поученія и примѣры, которые могутъ послужить къ очищенію и другихъ страстей (напр. любопытства, честолюбія, гнѣва, любви и т. п.), однако, не въ этомъ состоитъ назначеніе трагедіи. Всѣ роды поэзіи должны улучшать насъ, и жаль, что это нужно доказывать; еще больше жаль, что есть поэты, которые въ этомъ сомнѣваются. Но не всякій родъ все улучшаетъ въ одинаковой степени; что особенно улучшается извѣстнымъ родомъ, въ чемъ никакой другой родъ не можетъ съ нимъ сравниться, въ томъ только истинное его назначеніе».

Слова Лессинга напоминаютъ изреченіе Аристона у Плутарха (О слушаніи, 8): «ни баня, ни рѣчь не приносятъ пользы, если не очищаютъ».

Опредѣливъ трагедію и объяснивъ нѣкоторыя выраженія опредѣленія, которыя, казалось ему, могутъ быть неясны, Аристотель переходитъ къ дальнѣйшему объясненію.

Такъ какъ въ трагедіи подражаютъ *дѣйствуя*, то первою частію, или стихіею, трагедіи будетъ 1) наглядность, ὄψις, ὄψεις, т. е. разныя, относящіяся сюда околичности, ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, т. е. сценическая обстановка; потомъ 2) пѣсенность, μελοποιία, и 3) рѣчь, λέξις., Изъ этихъ трехъ стихій трагедіи двѣ первыя названы у Аристотеля такими именами, которыя современникамъ его были понятны; третью онъ назвалъ словомъ, которое въ обыкновенномъ языкѣ (какъ и наше: *рѣчь*) имѣло не то значеніе, которое придано ему въ настоящемъ случаѣ; потому онъ его толкуетъ: «рѣчью называю составленіе метровъ», т. е. метрическій языкъ разговорной части трагедіи.

Такимъ образомъ Аристотель показалъ, *какъ и чѣмъ* подражаетъ трагедія: подражаетъ она посредствомъ наглядности, *наглядно*,—пѣсенностью и метрическимъ языкомъ. Остается показать, *чему* она подражаетъ (ср. I,

3, III, 2). Подражаетъ она вымыслу, пониманію и характеру. Итакъ всего въ трагедіи можетъ быть *шесть* частей. О трехъ послѣднихъ частяхъ считаю нужнымъ теперь, прежде чѣмъ перейду къ дальнѣйшему изложенію VI главы, сказать нѣсколько пояснительныхъ словъ.

Вымысломъ, μῦθος, называетъ Аристотель то, что мы называемъ 1) содержаніемъ и 2) сюжетомъ. Послѣднее слово едва ли замѣнимо русскимъ словомъ; не менѣе насъ затруднялся въ этомъ отношеніи и Аристотель. Онъ, по всей вѣроятности, первый усвоилъ слову μῦθος то значеніе, которое имѣетъ оно въ разбираемомъ нами сочиненіи, и которое я рѣшился придать нашему слову: *вымыселъ*; оно мнѣ кажется точнѣе и опредѣленнѣе *басни*, *фабулы*.

Самая важная стихія, цѣль трагедіи (а цѣль важнѣе всего), начало и душа трагедіи, есть вымыселъ, совокупленіе дѣйствій; трагедія подражаетъ не просто людямъ, а дѣйствіямъ, жизни, счастію и несчастію людей; не качество, не характеры людей описываетъ, но дѣйствія представляетъ, а чрезъ посредство дѣйствій захватываетъ и характеры Безъ дѣйствія трагедія невозможна, а безъ характеровъ возможна: таковы трагедіи молодыхъ поэтовъ: они, будучи неопытны, описываютъ только симптомы страсти (πάθους) не обращая вниманія на характеръ, на личность (ἦθος) одержимаго страстью. Аристотель приводитъ еще три доказательства важности вымысла; между прочимъ, — что начинающіе сочинять трагедіи и первые трагическіе поэты скорѣе могутъ довести до удовлетворительнаго совершенства рѣчь и характеры, чѣмъ совокупить дѣйствія.

Вторая по важности стихія трагедіи *характеръ*. Какъ въ живописи очеркъ, контуръ, главнѣе красокъ (простой контуръ иного живописца больше нравится, чѣмъ картина другаго, яркими и прекраснѣйшими красками раскрашенная, но не совершенная по рисунку), такъ и въ трагедіи вымыселъ главнѣе характера.

Слѣдуютъ опредѣленія *пониманія* и *характера*. Пониманіе опредѣлено еще два раза: сперва само по себѣ, какъ *способность понимать существенное и надлежащее*; потомъ сравнительно съ характеромъ: «характеръ есть то, что выражаетъ наклонность, какова она? Потому въ рѣчахъ, въ которыхъ вовсе не видно, къ чему наклоненъ и чего избѣгаетъ говорящій, характера нѣтъ. Пониманіе же есть то, чѣмъ высказываютъ что-нибудь, т. е., что оно есть или не есть; вообще что-нибудь выражаютъ».

Затѣмъ опредѣляется *рѣчь*, λέξις, (теперь дается ей значеніе обширнѣе прежняго и обыкновенное) и показывается важность пѣсенности, мелопеи.

Глава заключается замѣчаніемъ о наглядности: для устройства ея требуется больше искусство машиниста, чѣмъ поэта; потому она не подлежитъ настоящему разсмотрѣнію. Хотя наглядность больше всего трогаетъ душу, но къ поэзіи не относится; сила трагедіи должна высказываться и безъ представленія. Тоже Аристотель повторяетъ и въ началѣ XIV главы. Какъ связать эти слова о наглядности съ предъидущими (§ 4)?

Если всякое поэтическое произведеніе есть подражаніе, то трагедія въ особенности: она подражаетъ не только дѣйствію, но даже дѣйствующимъ; въ ней самъ поэтъ, отъ своего лица, не долженъ ничего говорить. Потому наглядность въ трагедіи необходима. Трагикъ во время сочиненія трагедіи непремѣнно обязанъ представлять выводимыя имъ лица, какъ бы живыми, долженъ даже (XVII) жестами дѣйствовать. Но отнюдь не долженъ соображаться со способностями актеровъ, которые будутъ разыгрывать его трагедію, со средствами сцены, на которой она будетъ поставлена: это не его дѣло, это дѣло режиссера, машиниста (τοῦ σκευοποιοῦ). Въ этомъ отношеніи Аристотель безъ сомнѣнія одобрилъ бы Шекспира, который творилъ свои трагедіи, не сообразуясь не только съ бѣдными средствами англійской сцены его времени, но даже и съ тѣмъ, могутъ ли его драмы быть поставлены на какую бы то ни было сцену. Еще менѣе трагикъ долженъ разсчитывать на сценическіе эффекты, еще менѣе долженъ онъ замѣнять «составъ дѣйствій» великолѣпными декораціями, фейерверками, машинами и тому подобными ребяческими, балаганными прикрасами. Иными словами: наглядность, требуемая Аристотелемъ отъ трагическаго поэта, есть наглядность *жизни*, а не *сцены*.

Въ главахъ VII и VIII слѣдуетъ дальнѣйшее развитіе мыслей, высказанныхъ въ предъидущей главѣ (VI). Такъ какъ вымыселъ есть первая и самая главная часть трагедіи, то Аристотель и переходитъ къ нему, повторивъ вкратцѣ прежнее опредѣленіе трагедіи (VI, 2) и нѣсколько пояснивъ его: «трагедія есть подражаніе дѣйствію законченному и *цѣлому*, имѣющему *нѣкоторую* величину», и объясняетъ, въ чемъ состоитъ цѣлость и величина.

А что́ *цѣлостно*, что́ имѣетъ начало, средину и конецъ, то и *едино*. Въ собраніи разнородныхъ частей не можетъ быть цѣлостности, а потому и единства. Нѣтъ единства дѣйствія и тогда, когда разсказъ обращается

около одного лица. Всѣ части вымысла должны быть необходимы и необходимо быть на своемъ мѣстѣ, должны быть «такъ совокуплены, чтобы при перестановкѣ или отнятіи какой-либо части, измѣнялось бы и разстраивалось цѣлое».

Въ главѣ VIII Аристотель хвалитъ Гомера за то, что онъ не соединялъ такихъ дѣяній, «вслѣдствіе одного изъ которыхъ другому не было *ни вѣроятія, ни необходимости* случиться»; иными словами, за то, что онъ совокуплялъ дѣйствія, *возможныя по вѣроятію или по необходимости*.

«Изъ сказаннаго явствуетъ, такъ начинается IX глава, что дѣло поэта излагать не столько случающееся, сколько то, что могло бы случиться, т. е., *возможное по вѣроятію или по необходимости*».

Потому поэзія отъ исторіи отличается не одною формою, не тѣмъ только, что поэтъ выражается мѣрною рѣчью, а историкъ немѣрною, прозаическою (ср. I, 6—8), но тѣмъ, что одинъ излагаетъ—что можетъ случиться, а другой—что случилось. Но это не исключаетъ изъ области поэзіи и дѣйствительно случившагося. Хотя въ комедіи (современной Аристотелю) всѣ лица вымышлены, хотя и въ трагедіи иногда нѣсколько, а иногда и всѣ лица тоже вымышлены, тѣмъ не менѣе не слѣдуетъ осуждать тѣхъ трагическихъ поэтовъ, которые держатся именъ и событій историческихъ. «*Возможное вѣроятно*, а чего не случилось, въ возможность того мы еще не вѣримъ; но что случилось, то, очевидно, возможно». Съ другой стороны смѣшно требовать, чтобы трагедіи держались только преданій: «и извѣстное немногимъ извѣстно, а нравится всѣмъ».

Отсюда слѣдуетъ, что поэтъ бываетъ поэтомъ по вымыслу, по подражанію дѣйствіямъ, а не по метрамъ. «Даже когда ему приходится творить (возсоздавать) случившееся, онъ тѣмъ не менѣе творецъ (поэтъ). Ибо нѣкоторымъ изъ случившихся событій ничто не мѣшаетъ допускать возможность осуществленія, а потому творецъ ихъ и есть творецъ (поэтъ)».

«Потому поэзія *философичнѣе и дѣльнѣе исторіи*: поэзія излагаетъ болѣе общее, исторія—частное. Общее есть: *такому-то* лицу *что* прилично говорить, либо дѣлать по вѣроятію или по необходимости? Этого достигаетъ поэзія изобрѣтая имена. Частное есть: что сдѣлалъ, напр., Алкивіадъ, или что съ нимъ случилось?»

Пояснимъ слова Аристотеля. Поэзія, по прямому значенію слова есть творчество; поэтъ связанъ только *общими законами* природы (τά καθόλου); потому можетъ и держаться событій, дѣйствительно случившихся, лишь бы представлялъ ихъ самобытно, лишь бы возсоздалъ ихъ, переварилъ въ душѣ своей; можетъ вымышлять и небывалыя событія; но только въ томъ и другомъ случаѣ произведеніе его должно имѣть внутреннюю истину, сообразоваться съ общими законами. Тогда оно проникнется жизнью, выступитъ передъ нами, какъ дѣйствительная жизнь; тогда лица, выводимыя поэтомъ, если они вымышлены имъ самимъ, *родятся*; если же дѣйствительно существовали, *возродятся*, воскреснутъ.

«Изъ рукъ поэта, говоритъ Раумеръ, получили *настоящее бытіе* Ахиллъ, Агамемнонъ, Одиссей; и Лиръ, Гамлетъ, Ромео и Юлія *истиннѣе и дѣйствительнѣе*, чѣмъ безчисленное множество королей, которые по хронологическимъ таблицамъ въ разныхъ государствахъ царствовали, чѣмъ безчисленное множество молодыхъ людей которые влюбляются, женятся, разводятся или умираютъ отъ долгой скуки. Потому поэтъ имѣетъ полное право сказать:

Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte,
Ich weiss es, sie sind ewig, denn sie sind.

Понятно теперь, почему поэзія философичнѣе, т. е., глубже и дѣльнѣе исторіи. Она философичнѣе ея, потому что сообразуется только съ общими законами бытія, потому что свободнѣе обращается съ событіями, не обязана строго держаться дѣйствительно случившагося; тогда какъ исторія, какъ бы живо ни представляла прошедшаго, все таки связана имъ; иначе не будетъ исторіей. Поэзія и *дѣльнѣе* исторіи, потому что требуетъ болѣе дѣльной, въ смыслѣ, придаваемомъ слову σπουδαῖος Аристотелемъ, болѣе геніальной головы.

Но лучше всего послушаемъ, что говоритъ объ этомъ самый лучшій толкователь Аристотеля—Лессингъ: «трагическій поэтъ долженъ заботиться объ исторической истинѣ именно лишь настолько, чтобъ она была похожа на удачно придуманную фабулу, соотвѣтствующую его цѣлямъ. Ему историческое событіе нужно не потому, что оно совершилось, но потому что оно совершилось такъ, что лучше этого онъ едва ли могъ бы придумать для своей цѣли. Если онъ найдетъ это условіе въ какомъ либо дѣйствительномъ происшествіи, то такое происшествіе для него очень пригодно, но долго искать его въ историческихъ сочиненіяхъ не стоитъ труда. И многіе ли знаютъ, что случилось? Если мы допускаемъ возможность случившагося

только потому, что оно дѣйствительно случилось, то что мѣшаетъ намъ принимать просто придуманный разсказъ за дѣйствительно случившееся событіе, о которомъ мы никогда ничего не слыхали? Что прежде всего дѣлаетъ для насъ достовѣрнымъ событіе? Не его ли внутренняя вѣроятность? И не все ли равно, будетъ ли эта вѣроятность не подкрѣплена никакими свидѣтельствами и преданіями, или подкрѣплена такими, которыя еще не дошли до нашего свѣдѣнія? Полагаютъ безъ всякаго основанія, что назначеніе театра между прочимъ—хранить воспоминаніе о великихъ людяхъ; но на это есть исторія, а не театръ. На театрѣ намъ слѣдуетъ узнавать не то, что сдѣлалъ тотъ или другой человѣкъ, но что сдѣлаетъ каждый человѣкъ съ извѣстнымъ характеромъ при данныхъ условіяхъ. Цѣль трагедіи гораздо болѣе философская, чѣмъ цѣль исторіи; и мы бы умалили ея истинное достоинство, если бы обратили ее просто въ панегирикъ знаменитымъ мужамъ, или злоупотребляли бы ею для того, чтобы льстить національной гордости» (Гамбургск. драмат. IX, стр. 100—101).

Тотъ же великій комментаторъ Аристотеля превосходно объясняетъ, какъ поэзія достигаетъ общаго, изобрѣтая имена:

«Комики давали своимъ дѣйствующимъ лицамъ такія имена, которыя по своему грамматическому составу, или производству, или иному значенію выражали свойства этихъ лицъ. Однимъ словомъ они давали имъ имена со значеніемъ, какъ бы говорящія, которыя стоило только услышать, чтобы тотчасъ же знать, каковы будутъ тѣ лица, которымъ они даются. Я приведу относящееся сюда мѣсто Доната. Nomina personarum, говоритъ онъ по поводу перваго стиха первой сцены «Братьевъ», in comoedia duntaxat habere debent rationem et etymologiam. Etenim absurdum est, comicum aperte argumentum confingere: vel nomen personae incongruum dare vel officium quod sit a nomine diversum *). Hinc servus fidelis Parmeno,

*) Этотъ періодъ весьма легко можетъ подвергнуться ложному толкованію, именно если его понять такъ, будто Донатъ считалъ нелѣпымъ comicum aperte argumentum confingere (что комикъ явно вымышляетъ сюжетъ). Но Донатъ вовсе не думаетъ этого. Онъ хочетъ сказать, что было бы нелѣпостью, если бы комическій поэтъ, явно вымышляя свой сюжетъ, все таки давалъ бы своимъ лицамъ неподходящія имена или занятія, расходящіяся съ именами. Если сюжетъ изобрѣтается поэтомъ, то вполнѣ отъ него зависитъ, какія имена давать своимъ лицамъ, или какое занятіе или ремесло онъ хочетъ связать съ этими именами. Быть можетъ Донату не слѣдовало бы при этомъ выражаться такъ двусмысленно,

infidelis vel Syrus vel Geta; miles Thrase vel Polemon; juvenis Pamphilus, matrona Myrrhina, et puer abodore Storax, vel a ludo et gesticulatione Circus, et item similia. In quibus summum poëtae vitium est, si quid e contrario repugnans contrarium diversumque protulerit, nisi per ἀντίφρασιν nomen imposuerit jocularitet, ut Misargyrides in Plauto dicitur trapezita.

Т. е., имена лицъ въ комедіяхъ должны имѣть значеніе и толкованіе по производству. Вѣдь было бы нелѣпо, если бы комикъ, явно вымышляя сюжетъ, давалъ лицамъ неподходящія имена, или занятія, не соотвѣтствующія именамъ. Поэтому—вѣрный рабъ—Пармемонъ, невѣрный—или Сиръ или Гета, воинъ—Тразонъ или Полемонъ, юноша—Памфилъ, матрона—Миррина, а молодой рабъ—или по запаху Стораксъ, или по жестамъ Циркъ и т. п. При этомъ поэтъ напротивъ дѣлаетъ грубую ошибку, давая имя, противорѣчащее характеру и неподходящее къ нему, развѣ только умышленно выбираетъ противорѣчивое имя въ шутку, какъ, напр., мѣнялѣ у Плавта дано имя Мизаргиридъ *)». Кто хочетъ убѣдиться въ этомъ на бо́льшемъ количествѣ примѣровъ, тотъ пусть разсмотритъ имена у Плавта и Теренція. Такъ какъ всѣ ихъ пьесы заимствованы съ греческаго, то и имена дѣйствующихъ лицъ греческія и по словопроизводству имѣютъ отношеніе къ тому сословію, образу мыслей или иному чему, что эти лица могутъ имѣть общаго съ другими, хотя мы не всегда точно и съ увѣренностью можемъ объяснить это производство.

Не хочу останавливаться на этомъ обстоятельствѣ, столь извѣстномъ, но не могу не удивляться, что толкователи Аристотеля не вспомнили о немъ тамъ, гдѣ онъ ясно на него указываетъ. Что можетъ быть вѣрнѣе и

но мы устранимъ всякое недоразумѣніе, перемѣнивъ одинъ слогъ. Слѣдуетъ читать или: absurdum est comicum aperte argumentum confingentem vel nomen personae... или: aperte argumentum confingere et nomen personae etc.

Прим. Лессинга.

*) Parmeno (παρα—при, μένω—остаюсь)—остающійся вѣрнымъ; Сиріецъ и Гетъ считались слугами коварными, какъ азіатцы; Thraso—(θρασύν)—мужественный; Polemon—воинственный; Pamphilus—всѣми любимый или всѣхъ любящій; Myrrhina—женщина носившая миртовый вѣнокъ, т. е., бывшая невѣстою; Стораксъ (στύραξ)—кустъ, отдѣляющій благовонную смолу, употребляемую для куренія; обязанность зажигать благовонное вещество для куренія возложено было на мальчиковъ; Circus—кругъ, ристалище; Misargyrides — ненавидящій деньги.

яснѣе того, что философъ говоритъ о цѣли, какую имѣетъ поэзія, надѣляя свои дѣйствующія лица именами? Что можетъ быть неотразимѣе того факта, что ἐπὶ μὲν τῆς κωμῳδίας τοῦτο δῆλον γέγονεν, т. е., въ комедіи эта цѣль давно уже обнаружилась ясно. Съ самыхъ первыхъ ея зачатковъ, т. е., какъ только ямбическіе (сатирическіе) поэты стали переходить отъ частнаго къ общему, какъ только изъ оскорбительной сатиры стала вырабатываться поучающая комедія, поэты старались намекнуть на это общее начало самыми именами. Хвастливый и трусливый солдатъ не выводился какъ представитель того или другаго племени, въ качествѣ предводителя, а названъ Пиргополиникомъ *). Жалкій паразитъ, влачившійся за нимъ, не просто бѣдный городской побироха, а Артотрогусъ **). Молодой человѣкъ, введшій отца въ долги своимъ мотовствомъ въ особенности на лошадей, является не просто сыномъ того или другаго гражданина, а ему дано имя Фидиппидъ ***), т. е. берегущій лошадей.

Можно было бы возразить, что подобныя имена, имѣющія значеніе, были просто дѣломъ изобрѣтенія новѣйшей греческой комедіи, авторомъ которой было строго запрещено употреблять имена дѣйствительныхъ лицъ, что Аристотель не зналъ этой новѣйшей комедіи, а потому и не могъ принять ее во вниманіе, составляя свои правила; но это такъ же невѣрно, какъ и то, что древняя греческая комедія употребляла лишь историческія имена. Даже въ тѣхъ пьесахъ, главною и первою цѣлію которыхъ было выставить въ смѣшномъ и позорномъ видѣ извѣстную личность, кромѣ дѣйствительнаго имени этого лица почти всѣ остальныя были вымышлены, какъ въ отношеніи сословія, такъ и характера» (Гамб. Драм., XC).

«Можно прибавить, что даже и имена лицъ дѣйствительныхъ скорѣе обозначали собою типы, чѣмъ отдѣльныя лица. Подъ именемъ Сократа Аристофанъ хотѣлъ осмѣять и выставить опаснымъ человѣкомъ не одного Сократа, а всѣхъ софистовъ, занимавшихся воспитаніемъ молодыхъ людей. Его героемъ былъ вообще опасный софистъ, и онъ назвалъ его Сократомъ только потому, что такимъ провозгласила Сократа молва. Поэтому многія черты не шли къ историческому Сократу, такъ что послѣдній могъ смѣло

*) Pyrgopolinices буквально — разрушитель городскихъ стѣнъ. Это главное дѣйств. лицо въ комедіи Плавта «Хвастливый воинъ».

**) Artotrogus буквально — хлѣбоѣдъ.

***) Дѣйств. лицо въ комедіи Аристофана «Облака».

встать съ своего мѣста и предложить сравнить себя съ изображеніемъ *). Но какъ плохо поймемъ мы сущность комедіи, если будемъ считать эти неподходящія черты просто произвольною клеветою, а не тѣмъ, чѣмъ онѣ были на самомъ дѣлѣ — обобщеніемъ отдѣльной личности, возведеніемъ частнаго явленія въ общій типъ».

Наконецъ вотъ что говоритъ Лессингъ объ именахъ трагедіи:

«Сократъ Аристофана не представлялъ собою дѣйствительную личность, носившую это имя, да и не долженъ былъ представлять ее; этотъ олицетворенный идеалъ суетной и опасной школьной мудрости названъ былъ Сократомъ только потому, что Сократъ былъ отчасти извѣстенъ за подобнаго обманщика и соблазнителя, а отчасти долженъ былъ сдѣлаться еще извѣстнѣе съ этой стороны. Самое понятіе объ общественномъ положеніи и характерѣ, которое должно было соединиться съ именемъ Сократа, руководило поэтомъ при выборѣ имени. Такъ и представленіе о характерѣ, обыкновенно соединяемое нами съ именами Регула, Катона и Брута, служитъ причиною, почему трагическій поэтъ даетъ своимъ героямъ эти имена» (Гамб. Драм. XCI, стр. 448—449).

Объяснивъ, въ чемъ должно состоять вѣроятіе и необходимость, Аристотель замѣчаетъ, что простые вымыслы, т. е. такіе, въ которыхъ нѣтъ узнанія и перелома, а только одна страсть, портятся всего болѣе вставками. Причина этому Аристотелемъ не показана, но, вѣроятно, потому онъ тѣ простые вымыслы, которые обилуютъ вставками, считаетъ самыми худыми, что вставки въ такихъ трагедіяхъ, отвлекая вниманіе отъ главнаго дѣйствія, на которомъ въ простой трагедіи, исключительно на страсти основанной, должно все сосредоточиваться, — ослабляютъ общее впечатлѣніе. Напротивъ въ сплетенной трагедіи вставки не столь вредны: неожиданное узнаніе, неожиданный переломъ могутъ усилить ослабѣвшее отъ вставки впечатлѣніе.

Указавъ на источникъ вставокъ въ простыхъ трагедіяхъ, Аристотель заключаетъ IX главу замѣчаніемъ, что и относительно состраданія и страха трагедія должна заботиться о томъ, чтобы страшныя и возбуждающія состраданіе событія происходили одно вслѣдствіе другаго, ибо и случайныя

*) Это разсказываетъ Эліанъ (III в. по Р. Х.). По свидѣтельству древнихъ, Сократъ, не смотря на ядовитую насмѣшку Аристофана, не питалъ къ нему никакой злобы, напротивъ былъ съ нимъ въ близкихъ отношеніяхъ.

даже произшествія тогда особенно насъ поражаютъ, когда повидимому какъ бы нарочно случаются.

Десятая глава пополняетъ предъидущую: въ ней Аристотель объясняетъ, какіе вымыслы онъ называетъ простыми и какіе сплетенными: сплетенные—съ переломомъ и узнаніемъ, простые—безъ нихъ. Перелому и узнанію «слѣдуетъ истекать изъ самаго состава вымысла, такъ чтобы изъ преждебывшаго слѣдовало, что все происходитъ или по необходимости, или по вѣроятію. Ибо большая разница, случится-ли что черезъ что-нибудь, или послѣ чего-нибудь».

Потомъ опредѣляются части вымысла (качественныя) и части трагедіи (количественныя); въ XI главѣ части вымысла; сперва части, исключительно сплетенному вымыслу свойственныя, переломъ и узнаніе, а потомъ, въ концѣ главы, страсть,—часть всякому трагическому вымыслу, всякому трагическому дѣйствію свойственная, нераздѣльная съ трагическимъ дѣйствіемъ. Что Аристотель на страсть смотрѣлъ именно такъ, видно изъ самаго оборота рѣчи: «и такъ въ этомъ отношеніи двѣ части вымысла, переломъ и узнаніе. Третья—страсть. Изъ нихъ о переломѣ и узнаніи сказано. Страсть-же есть дѣйствіе болѣзненное и разрушительное, напр., смерть на сценѣ, мученія, раны и т. п.» Дѣйствіе болѣзненное и разрушительное,—т. е. именно такое, какимъ производятся трагическія ощущенія, страхъ и сострадание. Πάθος имѣло впрочемъ и обширнѣйшее значеніе. Въ сочиненіи «О душѣ» Аристотель задаетъ себѣ вопросъ, всѣ-ли страсти души общи и тѣлу: общими называетъ гнѣвъ, смѣлость, желаніе и вообще чувствованіе; особенными, т. е. исключительно душѣ свойственными, мышленіе и т. п. (I, 1, 9). Тренделенбургъ, толкуя это мѣсто, говоритъ: quidquid animo accidit, πάθος dici potest.

Возвращаюсь къ началу XI главы. «Переломъ есть, какъ сказано (VII, 7) перемѣна дѣлаемаго въ противную сторону и притомъ, какъ сейчасъ сказали мы (X, 3), вѣроятная или необходимая». Перемѣна дѣлаемаго, т. е. того, что мы дѣлаемъ, но еще не сдѣлали, въ противную сторону, т. е. поворотъ дѣйствія къ такому концу, котораго дѣйствующія лица по ходу дѣйствія никакъ не могли-бы предполагать.

Потомъ опредѣляется узнаніе и показывается, какой родъ узнанія самый лучшій, и со стороны какихъ лицъ бываетъ узнаніе. Заключается XI глава объясненнымъ выше опредѣленіемъ страсти.

«О частяхъ трагедіи», такъ начинается XII глава, «которыми нужно

пользоваться, какъ видами, мы сейчасъ сказали; по количеству же, т. е. потому, на какія отдѣльныя части разлагается трагедія, части трагедіи суть: прологъ, эписодій» и т. д. Исчисливъ количественныя части трагедіи (т. е. акты, сцены), Аристотель заключаетъ: «и такъ о частяхъ трагедіи, которыми нужно пользоваться, сказано прежде; а по количеству, т. е. по тому, на какія отдѣльныя части разлагается трагедія, части ея таковы».

Подъ частями, которыми нужно пользоваться, какъ *видами*, Аристотель очевидно разумѣетъ *стихіи* трагедіи, показанныя въ VI и XI главахъ. Онѣ суть: вымыселъ, характеръ, пониманіе, рѣчь, наглядность, пѣсенность; стихіи вымысла: переломъ, узнаніе, страсть. Безъ пониманія и рѣчи не можетъ быть ни трагедіи, ни какого бы то ни было поэтическаго произведенія; слѣд. только остальными частями можно пользоваться, какъ видами, т. е. давать такое преобладаніе какой либо части, что трагедія подойдетъ подъ одинъ изъ видовъ, показанныхъ въ XVIII гл.

Переломъ и узнаніе—сплетенная трагедія (πεπλεγμένη).

Страсть—страстная (παθητικὴ) или простая.

Характеры—характерныя (ἠθική).

Наглядность и пѣсенность—наглядныя.

Чтобы отличить точнѣе качественныя части трагедіи отъ количественныхъ, Аристотель и въ началѣ и въ концѣ главы не довольствуется однимъ словомъ: «по количеству» (κατὰ τὸ πόσον), но прибавляетъ: «по количеству и по тому, на какія *отдѣльныя* части разлагается трагедія» (καὶ εἰς ὅ διαιρεῖται κεχωρισμένα).

Части-же греческой трагедіи по количеству суть:

1) *Прологъ*, начало трагедіи, та часть, которая предшествуетъ выходу хора (пароду) (*предисловіе*).

2) *Эписодій*, средняя часть трагедіи (*вставка*).

3) *Эксодъ*, конецъ трагедіи (*выходъ*).

4) *Хорическая часть*, состоящая изъ слѣдующихъ частей, которыя, разумѣется, не во всякой трагедіи бывали:

a) *Пародъ*, «первая рѣчь всего хора» (*входъ*).

b) *Стасимъ* «пѣснь хора безъ анапестовъ и трохеевъ» (остановка).

c) Пѣсни *со сцены*, т. е. тѣ, которыя пѣлись дѣйствующими лицами.

d) *Коммъ* (рыданіе) «общій плачъ хора и со сцены».

Замѣчательна точность въ опредѣленіяхъ: пародъ названъ рѣчью, потому что въ немъ не всегда бывала пѣснь, не всегда пѣли; онъ состоялъ

большею частію изъ диметровъ анапестическихъ, либо тетраметровъ трохаическихъ; *коммъ* названъ *общимъ* плачемъ хора и со сцены, т. е. такимъ, въ которомъ участвовали и актеры и хоръ, но пѣли не въ одно время, а поочередно.

Исчисливъ качественныя и количественныя части трагедіи, Аристотель переходитъ къ подробному объясненію *исхода* трагедіи (μεταβολή) и средствъ, которыми достигаетъ она своей цѣли. О первомъ говорится въ XIII главѣ, о второмъ въ XIV. Что таково было намѣреніе Аристотеля, это видно по началу XIII главы: «А о томъ, что слѣдуетъ составителямъ вымысловъ *имѣть въ виду, и что наблюдать*, и чѣмъ производится *дѣйствіе* (ἔργον) трагедіи, объ этомъ нужно говорить теперь, непосредственно послѣ сейчасъ сказаннаго». О томъ, что должна трагедія имѣть въ виду, говорится въ XIII главѣ, а о дѣйствіи ея въ XIV.

А такъ какъ составъ самой лучшей трагедіи есть не простой, а сплетенный, или сложный,—т. е., самыя лучшія трагедіи суть сплетенныя, или сложныя; и такъ какъ подражаютъ въ нихъ ужасному и жалостному, то необходимо:

1) Ни правдивые люди не должны переходить отъ счастія къ злосчастію: это не возбуждаетъ ни страха, ни состраданія, а только возмущаетъ. Правдивымъ человѣкомъ (ἐπεικής) называлъ Аристотель такого, для котораго не нужны законы, который и безъ законовъ честно живетъ *). *Злосчастіе* (δυστυχία) отличается Аристотелемъ отъ *несчастія* (ἀτυχία), и есть трагическое несчастіе, совершенная гибель. Видя, какъ гибнетъ правдивый человѣкъ, мы не чувствуемъ состраданія, а возмущаемся душою, негодуемъ **) и не страшимся, потому что внутреннее чувство сказываетъ намъ, что мы должны страшиться только тогда, когда не правы.

2) Ни порочные—отъ несчастія къ счастью (отъ несчастія можно еще оправиться, но отъ злосчастія, отъ трагической бѣды—невозможно): это не возбуждаетъ ни страха, ни состраданія; даже самаго обыкновеннаго уча-

*) Ретор. I, 13: ἔστι δὲ ἐπιεικὲς τὸ παρὰ τὸν γεγραμμένον νόμον δίκαιον.—Иѳик. V, 3. ἐπανόρθωμα νομίμου δικαίου — Впрочемъ въ XXVI гл. и въ другихъ мѣстахъ ἐπιεικής значитъ просто—порядочный человѣкъ.

**) Ретор. II, 5. τὸ δὲ μὴ ἀδικεῖν ἀλλ' ἀδικεῖσθαι, ὀργῆς ποιητικὸν, безвинная обида съ чьей-нибудь стороны возбуждаетъ въ насъ негодованіе.

стія, какое мы чувствуемъ ко всякому страдающему, хотя бы и заслуженно, человѣку, даже и такого участія въ насъ тогда не бываетъ *).

3) Ни слишкомъ порочные—отъ счастья къ злосчастью: по человѣчеству ихъ еще жаль, но истинно трагическаго состраданія, соединеннаго со страхомъ за насъ самихъ, мы въ такомъ случаѣ чувствовать не можемъ. Сострадать можно только тому, кто несетъ кару незаслуженную, а страшиться за равнаго намъ.

О четвертомъ случаѣ, о переходѣ добродѣтельнаго человѣка отъ несчастія къ счастью, Аристотель не упоминаетъ, потому что онъ еще менѣе свойственъ трагедіи, чѣмъ три, показанные выше.

Отвлекши такимъ образомъ всѣ нетрагическіе случаи, Аристотель заключаетъ: трагическимъ лицомъ долженъ быть, кто не отличается ни добродѣтелью, ни правдивостью **), впалъ въ злосчастіе не по порочности и подлости, но по какому нибудь грѣху (δι' ἁμαρτίαν τινά), и притомъ, кто пользовался великимъ почетомъ и счастіемъ ***).

«Итакъ», продолжаетъ Аристотель, необходимо, чтобы правильный вымыселъ былъ *скорѣе простой, чѣмъ двойной, какъ нѣкоторые называютъ*, и представлялъ переходъ не къ счастію отъ несчастія» и т. д. слѣдуетъ до конца поясненіе вышеизложеннаго. Выписанныя нами слова, повидимому противорѣчатъ началу главы: тамъ сказано было, что самыя лучшія трагедіи бываютъ сложныя, а *не простыя*; здѣсь же говорится, что правильному вымыслу слѣдуетъ быть скорѣе *простому*, чѣмъ двойному. Но если мы вникнемъ въ объясненіе двойнаго смысла, которое чи-

*) Такъ понимаетъ φιλάνθρωπον Лессингъ, mitleidige Regungen ohne Furcht für uns selbst, das sympathetische Gefühl der Menschlichkeit, то чувство, которое возбуждается въ насъ при видѣ страданій, хотя бы и заслуженныхъ. Φιλάνθρωπον по-русски можно выразить словами: *по человѣчеству жаль*.

**) δικαιοσύνη, т.-е., кто не есть ἐπιεικής.

***) Слово ἁμαρτία толкуется Аристотелемъ въ Реторикѣ I, 13 и 14. Показывая различіе между ἀτυχήματα, ἀδικήματα и ἁμαρτήματα, Аристотель говоритъ: ἀτύχημα есть *ошибка*, проступокъ необдуманный и не происходящій отъ подлости; ἀδίκημα—обдуманный и происходящій отъ подлости; ἁμάρτημα—обдуманный, но не подлый, ὅσα μὴ παράλογα καὶ μὴ ἀπὸ πονηρίας; слѣдовательно, проступокъ, хотя и не подлый, но задуманный по какимъ нибудь, конечно, преступнымъ побужденіямъ или по увлеченію страсти, слѣдовательно *грѣхъ*. Потомъ, исчисляя роды *тяжкихъ* преступленій, Аристотель говоритъ: καὶ τὸ πολλάκις το αὐ τὸ ἁμαρτάνειν μέγα—часто въ одномъ и томъ же грѣшить есть преступленіе.

таемъ въ (XIII, 7) и изъ котораго видимъ, что двойнымъ вымысломъ называли нѣкоторые (значитъ это техническій терминъ) такой, въ которомъ два дѣйствія идутъ, какъ, напримѣръ, въ Одиссеѣ Гомера, рядомъ (Одиссей и женихи Пенелопы) и оканчивается для однихъ, какъ въ «Одиссеѣ», для Одиссея счастливо, для другихъ, какъ для жениховъ Пенелопы, несчастливо, то противорѣчія не найдемъ. Вымыселъ можетъ быть простымъ двояко: 1) или потому, что въ немъ нѣтъ узнанія и перелома, а только страсть, 2) или потому, что въ немъ нѣтъ двухъ дѣйствій, рядомъ идущихъ.

Чѣмъ же производится дѣйствіе трагедіи? На этотъ вопросъ, выставленный Аристотелемъ, какъ мы видѣли уже въ началѣ XIII гл., находимъ отвѣтъ въ XIV.

Возбуждать страхъ и состраданіе посредствомъ одной внѣшней обстановки не годится (объ этомъ сказано выше, въ концѣ изложенія VI главы); еще менѣе позволительно производить ею чудесное. Ужасъ и состраданіе должна возбуждать трагедія самимъ совокупленіемъ дѣйствій, посредствомъ самихъ дѣйствій. Ужасныя же дѣйствія могутъ происходить или между близкими людьми, или между врагами, или между такими, которые не находятся ни въ дружескихъ, ни во враждебныхъ отношеніяхъ. Но возбуждать ужасъ и состраданіе способны только дѣйствія перваго рода.

Присоединивъ побочное замѣчаніе о томъ, какъ надлежитъ пользоваться преданіями, Аристотель продолжаетъ: дѣйствующее лицо можетъ или совершить ужасное дѣло, или не совершить и притомъ или зная всю тягость проступка, или не зная. Хотя оцѣняя относительное достоинство всѣхъ сихъ четырехъ случаевъ, Аристотель говоритъ обо всѣхъ, но въ началѣ, изчисляя ихъ, упоминаетъ только три:

1) Убиваютъ, напримѣръ, зная, кого убиваютъ;

2) Убиваютъ, не зная, кого убиваютъ;

3) Хотятъ убить, не зная кого, и узнаютъ, а узнавъ, не убиваютъ.

Четвертый случай (хотятъ убить, зная кого, и не убиваютъ) опущенъ; и опущенъ, вѣроятно, потому, что этотъ случай признавалъ Аристотель самымъ худшимъ. Подобное опущеніе, и по такой же причинѣ, видѣли мы въ XIII гл.; разница только въ томъ, что Аристотель и послѣ не упоминаетъ объ опущенномъ имъ случаѣ; вѣроятно, переходъ безукоризненно добродѣтельнаго человѣка отъ несчастія къ счастью такъ казался Аристотелю не трагиченъ, что, онъ думалъ, едвали какому трагику придетъ въ голову

представить его въ трагедіи. Нельзя сказать того же о четвертомъ случаѣ настоящей главы: неопытный трагикъ можетъ воспользоваться, а опытный иногда даже и удачно имъ воспользуется, подобно Софоклу въ «Антигонѣ».

Притомъ тонъ рѣчи (XIV, 6 и 7) таковъ, что опущеніе маловажнаго случая возможно: Аристотель беретъ сперва разныя трагическія дѣйствія, которыя представляла ему греческая литература, и приводитъ примѣръ, а потомъ уже выводитъ возможные случаи ужасныхъ дѣйствій: «бываетъ *кромѣ этихъ* еще третій случай. Другихъ случаевъ — *кромѣ этихъ* быть не можетъ, ибо необходимо или сдѣлать что нибудь, или не сдѣлать, и притомъ или зная, или не зная (*слѣдовательно четыре случая*). Изъ нихъ намѣреваться что нибудь сдѣлать, зная, что хочешь дѣлать, и не сдѣлать (*четвертый случай*) — всего хуже: ибо это и возмущаетъ, и не трагично, потому что бываетъ безъ страданій. *Потому такъ никто не поступаетъ, развѣ только изрѣдка*, напримѣръ, въ *Антигонѣ* Гемонъ относительно Креона». Этимъ замѣчаніемъ Аристотель отнюдь не хочетъ укорить Софокла, какъ обыкновенно полагаютъ: на *Антигону* ссылается онъ, какъ на примѣръ удачнаго употребленія этого самаго нетрагичнаго случая. Этимъ случаемъ Софоклъ имѣлъ право воспользоваться и потому, что онъ въ трагедіи его занимаетъ второстепенное мѣсто: *главное* ужасное *Антигоны* не въ немъ заключается.

Прочіе случаи по достоинству распредѣляются Аристотелемъ такъ: 1) хотѣть, зная, что нибудь сдѣлать, и не сдѣлать; 2) не зная, что нибудь сдѣлать, и потомъ узнать; 3) не зная, хотѣть что нибудь сдѣлать и узнать, а узнавъ не сдѣлать. Послѣдній случай признаетъ Аристотель самымъ лучшимъ. Въ этомъ видѣли противорѣчіе съ XIII гл. 4; но Лессингъ (38) превосходно оправдалъ Аристотеля. Вотъ сущность Лессингова толкованія: такъ какъ вымыселъ можетъ состоять изъ перелома, узнанія и страсти, именно изо всѣхъ сихъ стихій — сплетенный вымыселъ, изъ одной страсти — простой; а слѣдовательно только страсть есть необходимая стихія всякой трагедіи, то нужно отличать ее отъ прочихъ стихій. Самый лучшій переломъ — переходъ отъ лучшаго къ худшему; самая лучшая страсть πάϑος, — если дѣйствующее лицо, не зная, намѣревается что нибудь сдѣлать, и узнаетъ, а узнавъ, не дѣлаетъ. Переломъ иногда бываетъ въ срединѣ трагедіи, а дѣйствіе не кончается и присоединяется страсть, напримѣръ въ *Эдипѣ Царѣ* Софокла, и наоборотъ.

«Итакъ, о совокупленіи дѣйствій и о томъ, какимъ слѣдуетъ быть

вымысламъ, сказано достаточно». Такъ заключаетъ Аристотель изложеніе свойствъ вымысла. Въ слѣдующей XV главѣ говорится о второй стихіи трагедіи—о характерахъ.

Отъ характеровъ трагедіи Аристотель требуетъ четырехъ свойствъ: честности, сообразности, естественности и послѣдовательности. Честнымъ трагическій характеръ долженъ быть потому, что въ трагедіи подражаютъ дѣльнымъ, добродѣтельнымъ людямъ. Сообразность требуетъ, чтобы женщинѣ, напримѣръ, не приписывали дѣла или мысли исключительно мужчинѣ свойственныя. Естественъ характеръ такой, который походитъ (ὅμοιος) на характеры, встрѣчаемые зрителемъ въ жизни. Послѣдователенъ (ровенъ ὁμαλός) характеръ, когда отъ начала до конца трагедіи оказывается онъ такимъ же, какимъ былъ въ началѣ. Аристотель опредѣляетъ или поясняетъ первое, второе и четвертое требованіе; третьяго не объясняетъ, потому ли, что считалъ его и безъ объясненія понятнымъ, или потому, что ниже (§ 8) объясняетъ, а въ настоящемъ случаѣ говоритъ только, что третье требованіе отличается отъ первыхъ двухъ.

Потомъ приводится примѣръ погрѣшностей противу перваго, втораго и четвертаго требованія; третье опять опускается. Противъ перваго погрѣшаетъ Менелай въ «Орестѣ» Эврипида, представленный вѣроломнымъ корыстолюбцемъ и притомъ безъ нужды, чтобы только угодить Аѳинянамъ, ненавидѣвшимъ Лакедемонянъ. Противъ втораго—плачъ Одиссея въ *Скиллѣ*, потерянной трагедіи, и рѣчь Меланиппы въ трагедіи Эврипида того же имени: въ этой трагедіи Меланиппа, основываясь на ученіи Анаксагора, доказывала, что отъ коровъ могутъ родиться люди. Противъ четвертаго—*Ифигенія въ Авлидѣ* Эврипида же *): въ концѣ трагедіи является она такою, какою ее, судя по началу, нельзя предположить ни по необходимости, ни по вѣроятію. Къ этому примѣру привязываетъ Аристотель замѣчаніе, что характеры, какъ и вымыслы, должны подчиняться *необходимости или вѣроятію* (§ 6). *Да и* развязки вымысловъ (φανερὸν οὖν ὅτι καί) должны истекать изъ самаго дѣйствія, а не *отъ машины* происходить (§ 7). Машиною называетъ Аристотель всякія постороннія причины: видно и въ его уже время ἀπὸ μηχανῆς стало поговоркою, тожественною съ весьма употребительною въ наше время латинскою поговоркою deus ex machina. Это слѣдуетъ изъ того, что развязку посредствомъ машины Аристотель находитъ не только въ *Медеѣ* Эврипида, развязка которой дѣйствительно состоитъ въ томъ, что Медея, не будучи въ состояніи иначе уйти изъ Коринѳа, взлетаетъ на крылатой колесницѣ; но даже въ *Иліадѣ* Гомера. Подъ *отплытіемъ* разумѣетъ здѣсь Аристотель начало 11-й рапсодіи.

*) Аристотель почти всѣ примѣры ошибочныхъ характеровъ взялъ изъ трагедій Эврипида. Это объясняютъ тѣмъ, что Эврипидъ, какъ и Шиллеръ, были поэты субъективные и влагали дѣйствующимъ лицамъ собственныя мысли, часто имъ неприличныя.

На *«Царя Эдипа»* Софоклова указываетъ Аристотель по тому же случаю, по которому и здѣсь, еще въ XIV и въ XXIV. Несообразность этой трагедіи заключается въ томъ, что Эдипъ уже во время дѣйствія трагедіи, наканунѣ своего паденія, разспрашиваетъ о тѣхъ обстоятельствахъ, при которыхъ онъ сталъ царемъ ѳивскимъ; какъ будто возможно, чтобы не заходило у него съ Іокастою объ этомъ рѣчи прежде. Во всѣхъ трехъ мѣстахъ Аристотель оправдываетъ Софокла тѣмъ, что эта несообразность *внѣ* трагедіи, т. е. относится къ тому, что было до начала дѣйствія, представленнаго въ трагедіи. Въ иныхъ случаяхъ, какъ, напр., въ *Филоктетѣ* и *Эантѣ* того же поэта, это *внѣ трагедіи* (τὸ ἔξω τῆς τραγῳδίας) есть то, что *послѣ* случилось.

Послѣ этихъ двухъ мимоходомъ брошенныхъ по поводу *Ифигеніи* замѣтокъ, Аристотель возвращается къ характерамъ и толкуетъ третье требованіе (ὅμοιος): характеръ долженъ быть вѣренъ природѣ, но въ то же время нѣсколько облагороженъ, потому что трагедія есть подражаніе лучшимъ.

Кромѣ всего этого поэту для вѣрнаго изображенія характеровъ нужно изучать «разныя ощущенія, подлежащія поэзіи», т. е., которыя могутъ быть изображены поэзіею (τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ)—разныя движенія души; иными словами, поэту нужно изучать человѣческую природу. «Объ нихъ», т. е. объ этихъ ощущеніяхъ, «достаточно сказано въ изданныхъ сочиненіяхъ». Въ какихъ именно — неизвѣстно.

Въ главахъ XVI, XVII и XVIII Аристотель сообщаетъ чисто техническія и практическія замѣчанія объ узнаніи, о томъ, какъ лучше творить, о завязкѣ, развязкѣ и о прочемъ.

Въ XI гл., говоря объ узнаніи, Аристотель показалъ, что лучше узнаніе есть то, которое соединяется съ переломомъ; что узнаніе можетъ

*

быть и относительно неодушевленныхъ предметовъ; что иногда оно можетъ состоять только въ томъ, что узнаютъ, сдѣлалъ ли кто что-нибудь, или не сдѣлалъ; что иногда одно изъ узнаваемыхъ лицъ знаетъ другое; иногда оба до узнанія неизвѣстны другъ другу. Въ XVI главѣ изчисляются разные способы узнанія; насчитывается шесть главныхъ родовъ и нѣсколько видовъ узнанія:

1) посредствомъ знаковъ, по преданію извѣстныхъ, и притомъ: α) прирожденныхъ или β) пріобрѣтенныхъ.

2) посредствомъ знаковъ, придуманныхъ поэтомъ.

3) посредствомъ памяти, когда дѣйствующее лицо увидитъ или услышитъ что нибудь знакомое.

4) посредствомъ соображенія.

5) посредствомъ ложнаго заключенія зрителей.

6) вытекающее изъ самыхъ дѣйствій.

Въ XVII гл. Аристотель учитъ поэтовъ, какъ лучше творить. Для этого нужно 1) умѣть переноситься въ положеніе выводимыхъ лицъ, 2) умѣть задумать планъ и наполнить его; послѣднее показано на «*Ифигеніи*» Эврипида и на «*Одиссеѣ*» Гомера.

Между прочимъ въ этой главѣ говорится, что особенно убѣдительны, особенно узнаютъ насъ тѣ поэты, которые по характеру своему похожи на выводимыхъ ими лицъ. Потому способны къ творчеству или даровитые люди, или тѣ, которые могутъ восторгаться. Первые легко изучаютъ всякій характеръ, вторые легко переносятся во всякое положеніе, во всякое душевное состояніе. Даровитость (εὐφυΐα), по Аристотелю, есть способность понимать истину и уклоняться отъ лжи; ее пріобрѣсти трудомъ нельзя; нѣжное и потому чувствительное тѣло есть признакъ даровитости. Примѣромъ даровитаго поэта, способнаго обсудить все (ἐξεταστικοῦ), можетъ служить Лессингъ, который самъ о себѣ такъ говоритъ въ концѣ своей *Драматургіи*: „Я очень хорошо понимаю, что есть кое-что сносное въ моихъ послѣднихъ опытахъ, по этимъ я на вѣки и исключительно обязанъ критикѣ. Я не чувствую въ себѣ живаго источника творчества, который бьетъ вверхъ съ самобытною силою, удивляя всѣхъ свѣжестью и обиліемъ красокъ. Я долженъ все выжимать изъ себя давленіемъ. Я былъ-бы очень скуденъ, холоденъ и близорукъ, если-бы не выучился скромно разработывать чужія сокровища, грѣться у чужаго комелька и усиливать свое зрѣніе искусственными стеклами. Вотъ почему мнѣ всегда было обидно

и досадно, если я читалъ или слышалъ что-нибудь клонящееся къ порицанію критики. Она, говорятъ, губитъ таланты, а я льстилъ себя надеждою позаимствоваться отъ нея чѣмъ-нибудь, что весьма близко подходитъ къ таланту. Я—хромой, которому не можетъ быть пріятна сатира на костыль“.

Въ XVIII гл. разсуждается собственно о завязкѣ и развязкѣ, а мимоходомъ изчисляются виды трагедіи, дѣлаются замѣтки о вставкахъ и о хорѣ. Ходъ мыслей таковъ.

Сперва опредѣляется завязка и развязка. Завязка есть та часть трагедіи, которая идетъ отъ начала до того мгновенія, съ котораго начинается переходъ къ злосчастію или счастію, причемъ захватываются событія, предшествовавшія дѣйствію трагедіи и не вошедшія въ нее: напримѣръ, въ «*Эдипъ Царь*» Софокла, убіеніе Лая, воцареніе Эдипа, царствованіе его, женитьба и проч. Остальная часть трагедіи есть развязка. Аристотелю слѣдовало-бы послѣ этого сказать, что нужно одинаковое обращать вниманіе на ту или другую часть, потому-что трагедіи только по завязкѣ и развязкѣ и бываютъ или сходны или различны; но прежде, не высказавъ еще своей мысли, Аристотель показываетъ, какъ обыкновенно различаются трагедіи (см. изложеніе XII гл.); говоритъ, что трагедія должна соединять свойства всѣхъ видовъ, особенно современная Аристотелю трагедія: въ его время стали взыскательны къ поэтамъ; требовали, чтобы всякій поэтъ превосходилъ всѣхъ прежнихъ поэтовъ въ томъ, чѣмъ каждый изъ нихъ особенно отличался. За этимъ уже слѣдуетъ замѣчаніе о томъ, чѣмъ собственно должны различаться поэты; именно завязкою и развязкою. Завязкѣ-же и развязкѣ могутъ вредить: 1) вставки и 2) хоръ. „Нужно, о чемъ выше упоминалось не разъ (V, 4; VII, 7; XV, 6), помнить и стараться не дѣлать состава трагедіи эпическимъ (эпическимъ называю состоящій изъ *многихъ вымысловъ*). Въ драмахъ *вставокъ* никто не ждетъ. Посредствомъ-же переломовъ и *простыхъ* дѣйствій (т. е. *не двойныхъ*, см. излож. XIII, 4) поэты удивительно какъ достигаютъ своей цѣли. И на хоръ (§ 7) нужно смотрѣть, какъ на одного изъ актеровъ и какъ на *часть цѣлаго*“. Но у многихъ трагиковъ хорическія пѣсни не связываются съ трагедіею, суть вставки, которыя безъ ущерба цѣлому можно вынуть. «А вѣдь, заключаетъ Аристотель, какая разница, пѣть-ли вставочныя пѣсни, или перемѣщать изъ одной драмы въ другую—рѣчь, либо цѣлую часть трагедіи?», т. е. цѣлый актъ или цѣлую сцену.

Изъ примѣч. *Б. Ордынскаго.*

4. Параллель между ученіями Платона и Аристотеля.

Грецiя, типическая страна искусства въ древности, представляетъ намъ два ученiя о поэзiи, совершенно противоположныя въ началахъ. Платонъ говоритъ, что прекрасное существуетъ въ идеѣ, что оно есть часть божественнаго и на землѣ воспоминанiе о небѣ. Аристотель полагаетъ его въ единствѣ и полнотѣ, относя это равно къ явленiямъ природы и къ произведенiямъ искусства. Платонъ объясняетъ происхожденiе поэзiи изъ божественнаго вдохновенiя и наслажденiе ею полагаетъ въ принятiи его душою; Аристотель ведетъ начало ея изъ способности подражательной, врожденной человѣку, и наслажденiе объясняетъ изъ склонности нашей сравнивать и учиться.

Не смотря на совершенную противоположность въ началахъ, каждое изъ этихъ ученiй имѣетъ свою относительную справедливость, относительную пользу и вредъ, неизбѣжный въ крайностяхъ примѣненiя. Тайна этого мнимаго противорѣчiя заключается въ томъ, что самое искусство имѣетъ двѣ стороны: духовную и матерiальную, идею и форму. Каждое изъ этихъ ученiй смотритъ на одну только изъ сторонъ искусства — и потому, какъ я сказалъ, имѣетъ справедливость относительную. Платонъ взираетъ на внутреннюю сторону искусства, на идею, которая точно есть даръ божественнаго вдохновенiя души человѣческой; Аристотель, напротивъ, имѣетъ въ виду одну форму, одну внѣшнюю часть искусства: — потому величина и порядокъ поражаютъ его, какъ первыя условiя красоты, и поэзiя съ этой внѣшней стороны кажется ему подражанiемъ; эти условiя выводитъ онъ изъ наблюденiя самой природы, всегда единой, исключительной во всѣхъ своихъ произведенiяхъ.

Ученiе Платона полезно относительно къ идеѣ. Оно питаетъ душу мыслiю; оно даетъ свободу поэтическому вдохновенiю. Но нельзя не замѣтить, что совершенный недостатокъ техники и признанiе безусловной свободы поэтическаго вдохновенiя могутъ быть чрезвычайно вредны въ искусствѣ, особливо для таланта, едва возникающаго. Искусство потеряло уже первобытную творческую силу, которая прежде производила *изъ себя*: оно нуждается если не въ техническихъ правилахъ, то въ историческомъ преданiи, въ отчетливомъ наблюденiи предшествовавшихъ образцовъ.

Ученiе Аристотеля приноситъ пользу въ отношенiи къ исполнительной части поэзiи. Его глубокомысленное ἓν καὶ ὅλον (*единое и цѣлое*), снятое съ природы, останется истиною, всегда вѣрною, и закономъ, для художника ненарушимымъ. Многiя частныя мысли о драмѣ и особенно изслѣдованiе главныхъ свойствъ ея должны быть навсегда внесены въ нормальную пiитику для всѣхъ народовъ. Но ученiе его своимъ догматическимъ характеромъ, особенно-же дурно понятое, можетъ наложить насильственныя оковы на генiя, стѣснить его творческую силу принятыми въ теорiи формами, чему разительный примѣръ мы видимъ въ исторiи западной литературы. При такой крайности стѣсненiя бываетъ необходимо освобождающее ученiе Платона. Къ тому-же сухость изложенiя у Аристотеля мало питаетъ умъ. Прочiе роды поэзiи пострадали отъ пристрастiя его къ драмѣ: лирика не имѣетъ никакой теорiи, а эпопея потеряла свой природный характеръ отъ насильственнаго подчиненiя драмѣ.

Нельзя не замѣтить, что матерiальное ученiе Аристотеля, основанное на подражанiи природѣ, какъ видно, болѣе имѣло силы и развитiя въ древнемъ мiрѣ, потому-что и самъ Платонъ къ нему склонялся. Причина этому есть мѣстная и заключается въ характерѣ природы и искусства Грецiи. Изящная эта природа была первою воспитательницею художественнаго чувства грековъ: ее въ самомъ дѣлѣ принимали за образецъ искусства, и въ отношенiи къ его матерiалу и внѣшнимъ формамъ можно было справедливо назвать это искусство подражанiемъ изящной природѣ Грецiи. Кромѣ того изъ искусствъ процвѣтали особенно тѣ, которыя въ матерiалѣ своемъ и формахъ проявленiя болѣе соприкасаются съ внѣшнимъ мiромъ: такъ, напримѣръ, искусства пластическiя, болѣе копирующiя съ природы. Сама поэзiя принимала также пластическiй характеръ и изобиловала образомъ, а не мыслiю. Грекъ не иначе постигалъ и мысль, какъ въ видѣ образа: поэтому на языкѣ его мысль (ἰδέα) и образъ — синонимы. Эпическая поэзiя своею пластическою стихiею имѣла влiянiе на всѣ роды. Лирика, поэзiя духа, внутренняго мiра, не получила богатаго развитiя у грековъ: не потому-ли она и не имѣла особой теорiи? — Все это намъ достаточно объясняетъ, почему искусство въ Грецiи могло справедливо быть названо подражанiемъ природѣ.

Но такая теорiя, будучи перенесена въ новый, особенно сѣверный мiръ Европы, разумѣется, была ошибочною, потому-что не оправдывалась ни мѣстностiю самой природы, ни характеромъ искусства, которое устре-

милось отъ міра внѣшняго во внутренній міръ души человѣческой. Вотъ почему новые послѣдователи Аристотеля должны были прибавить: подражаніе *украшенной* природѣ. Но наконецъ страна, которой назначено было постигнуть глубокимъ сознаніемъ характеръ новаго христіанскаго искусства, явила и новую теорію, согласную съ его духомъ и болѣе родственную съ ученіемъ Платона, въ коемъ заключалось какъ будто предчувствіе идеальной германской теоріи.

Изъ сравненія двухъ противоположныхъ ученій о поэзіи въ древнемъ мірѣ, само собою слѣдуетъ, что тайна совершенства нашей науки должна заключаться въ примиреніи идеалиста Платона съ реалистомъ Аристотелемъ.

С. Шевыревъ.

(Теорія поэзіи въ историч. развитіи у древнихъ и новыхъ народовъ. М. 1836).

---

5. Квинта Горація Флакка

Наука поэзіи.

Посланіе къ Пизонамъ.

Переводъ М. Дмитріева.

Еслибы женскую голову къ шеѣ коня живописецъ
Вздумалъ приставить, и разные члены собравши отвсюду,
Перьями ихъ распестрилъ, чтобъ прекрасная женщина сверху
Кончилась снизу уродливой рыбой; смотря на такую
Выставку, други! могли ли бы вы удержаться отъ смѣха?
Вѣрьте, Пизоны! на эту картину должна быть похожа
Книга, въ которой всѣ мысли, какъ бредъ у больнаго горячкой.
Гдѣ голова, гдѣ нога, безъ согласія съ цѣлымъ составомъ!
Знаю: поэтъ съ живописцемъ все смѣютъ, и все имъ возможно,
Что захотятъ. Мы и сами не прочь отъ подобной свободы,
И другому готовы дозволить ее, но съ условьемъ,
Чтобы дикіе звѣри не были вмѣстѣ съ ручными,

Змѣи въ сообществѣ птицъ и съ ягнятами лютые тигры!
Къ пышному, много собой обѣщавшему громко, началу
Часто, блистающій издали, лоскутъ пришитъ пурпуровый:
Или описанъ Діанинъ алтарь, или рѣзвый источникъ,
Вьющійся между цвѣтущихъ луговъ, или Рейнъ величавый,
Или цвѣтистая радуга на-небѣ мутно-дождливомъ!
Но у мѣста-ль они?—Ты, быть можетъ, умѣешь прекрасно
Кипарисъ написать?—Но къ чему, гдѣ заказанъ разбитый
Бурей корабль съ безнадежнымъ пловцомъ?—«Ты работамъ амфору,
И вертѣлъ ты, вертѣлъ колесо, а сработалась кружка!
Знай же, художникъ, что нужны во всемъ—простота и единство!
Большею частью, Пизоны, отецъ и достойныя дѣти!
Мы, стихотворцы, бываемъ наружнымъ обмануты блескомъ!
Краткимъ ли быть я хочу—выражаюсь темно; захочу ли
Нѣжнымъ быть—дѣлаюсь слабъ; быть высокимъ—впадаю въ надутость;
Этотъ робѣетъ и, бури страшась, пресмыкается долу;
Этотъ, любя чудеса, представляетъ въ лѣсу намъ дельфина,
Вепря въ волнахъ!—И повѣрьте, не зная искусства,
Избѣжавши ошибки одной, подвергаешься бо́льшей!
Близко отъ школы Эмилія былъ же художникъ, умѣвшій
Ногти и гибкіе волосы въ бронзѣ ваять превосходно!
Въ цѣломъ—онъ былъ неудаченъ, обнять не умѣя единства!
Ежели я что пишу, не хотѣлъ бы ему быть подобнымъ,
Такъ же, какъ не хочу съ безобразнымъ быть носомъ, имѣя
Черныя очи или прекрасные черные кудри!
Всякій писатель предметъ выбирай соотвѣтственный силѣ;
Долго разсматривай, пробуй, какъ ношу, поднимутъ ли плечи.
Если кто выбралъ предметъ по себѣ, ни порядокъ, ни ясность
Не оставятъ его, выраженіе будетъ свободно.
Сила и прелесть порядка, я думаю, въ томъ, чтобъ писатель
Зналъ, что гдѣ именно должно сказать, а все прочее—послѣ.
Гдѣ что идетъ; чтобъ поэмы творецъ зналъ, что взять, что откинуть;
Также, чтобъ былъ онъ не щедръ на слова, но и скупъ и разборчивъ!
Если извѣстное слово, искуснымъ съ другимъ сочетаньемъ,
Сдѣлаешь новымъ—прекрасно! Но если и новымъ реченьемъ
Нужно, дотоль неизвѣстное нѣчто, назвать: ты старайся

Слово такое найти, чтобъ неслыхано было Цетегамъ!
Эту свободу, когда остороженъ ты въ выборѣ будешь,
Можно дозволить себѣ: выраженіе новое вѣрно
Принято будетъ, если источникъ его—благозвучный
Грековъ прекрасный языкъ!—Что Римлянинъ Плавту дозволилъ
Или Цецилію—какъ запретить вамъ, Виргилій и Варій?...
Чтожъ упрекаютъ мнѣ, если я вновь нахожу выраженья?
Энній съ Катономъ новыхъ вещей именами богато
Предковъ языкъ надѣлили; всегда дозволялось и нынѣ
Тоже дозволено намъ и всегда дозволяемо будетъ
Новое слово ввести, современнымъ клеймомъ обозначивъ.
Какъ листы на лѣсахъ измѣняются вмѣстѣ съ годами,
Прежніе-жъ всѣ облетятъ: такъ слова въ языкѣ.—Тѣ, состарясь,
Гибнутъ, а новые, вновь народясь, разцвѣтутъ и окрѣпнутъ!
Мы и все наше—дань смерти!—Море ли, сжатое въ пристань,
(Подвигъ достойный царя!) корабли охраняетъ отъ бури,
Или болото безплодное, нѣкогда годное весламъ,
Грады сосѣдніе кормитъ, взрытое тяжкой сохою;
Или рѣка перемѣнитъ свой бѣгъ на удобный и лучшій,
Прежде опасный для жатвъ: все, что смертное, должно погибнуть!
Неужели честь словъ и пріятность ихъ— вѣчно живущи?...
Многія падшія вновь возродятся; другія же, нынѣ
Пользуясь честью, падутъ, лишь потребуетъ властный обычай,
Въ волѣ котораго все—и законы и правила рѣчи.
Всѣмъ намъ Гомеръ показалъ, какою описывать мѣрой
Грозныя битвы, дѣянья царей и вождей знаменитыхъ.
Прежде въ неравныхъ стихахъ заключалась лишь жалоба сердца;
Послѣ же чувства восторгъ и событіе сладкихъ желаній!
Кто изобрѣлъ родъ Элегій, въ томъ спорятъ ученые люди,
Но и донынѣ ихъ тяжба осталась еще не рѣшенной.
Яростный Ямбъ изобрѣлъ Архилохъ; и низкіе сокки
Вмѣстѣ съ высокимъ котурномъ усвоили новую стопу.
Къ разговору способна, громка, какъ будто родилась
Къ дѣйствію жизни она, къ одолѣнью народнаго шума!
Звонкимъ же лиры струнамъ даровала безсмертная муза
Славить боговъ и сыновъ ихъ, борцовъ, увѣнчанныхъ побѣдой

Бранныхъ коней и веселье вина и заботы младыя.
Если въ поэмѣ я не могу наблюсти всѣ оттѣнки,
Всѣ ея краски, за чтоже меня называть и поэтомъ?
Развѣ не стыдно незнаніе? Стыдно только учиться?...
Комикъ находитъ трагическій стихъ неприличнымъ предмету;
Ужинъ Тіеста—равно недостойно разсказывать просто
Разговорнымъ стихомъ, языкомъ для комедіи годнымъ.
Каждой вещи прилично природой ей данное мѣсто.
Но иногда и комедія голосъ свой возвышаетъ:
Такъ раздраженный Хремесъ порицаетъ безумнаго сына
Рѣчью, исполненной силы; нерѣдко и трагикъ печальный
Жалобы стонъ издаетъ языкомъ и простымъ и смиреннымъ.
Такъ и Телефъ, и Пелей, въ изгнаньи и бѣдности оба,
Бросивши пышныя рѣчи, трогаютъ жалобой сердце!
Нѣтъ! не довольно стихамъ красоты: но чтобъ, духъ услаждая,
Всюду они увлекали его по волѣ поэта.
Лица людскія смѣются съ смѣющимся, съ плачущимъ плачутъ.
Если ты хочешь, чтобъ плакалъ и я, то самъ будь растроганъ:
Только тогда и Телефъ, и Пелей, и несчастье ихъ рода
Тронутъ меня, а иначе—или засну я со скуки,
Или же стану смѣяться!—Печальныя рѣчи приличны
Лику печальному; грозному—гнѣвъ; а веселому—шутки:
Важныя рѣчи идутъ и къ наружности важной и строгой,
Ибо такъ внутренно насъ напередъ устрояетъ природа
Къ перемѣнамъ судьбы, чтобъ мы ихъ на лицѣ выражали,—
Радуетъ что, иль гнѣвитъ, иль къ землѣ насъ печалію клонитъ,
Сердце-ль щемитъ, иль душа свой восторгъ изливаетъ словами!
Еслижъ съ судьбою лица у поэта языкъ несогласенъ,
Въ Римѣ и всадникъ, и пѣшій народъ осмѣютъ безпощадно.
Въ этомъ есть разница: Давъ говоритъ, иль герой знаменитый,
Старецъ, иль мужъ, или юноша, жизнью цвѣтущей кипящій,
Знатная родомъ матрона или кормилица: также
Ассиріецъ, Колхидянинъ, пахарь или разнощикъ,
Житель ли Греческихъ Ѳивъ, или Грекъ же—питомецъ Аргоса!
Слѣдуй преданью, поэтъ, иль выдумывай съ истиной сходно!
Если герой твой Ахиллъ, столь прославленный въ пѣсняхъ, да будетъ

Пылокъ, дѣятеленъ, скоръ и во гнѣвѣ своемъ непреклоненъ,
Кромѣ меча своего признавать нехотящій закона;
Гордой и лютой должна быть Медея; Ино—плачевна;
Іо—скиталица; мраченъ Орестъ; Иксіонъ—вѣроломенъ.

Если ввѣряешь ты сценѣ что новое; если ты смѣешь
Творческой силой лицо создавать, неизвѣстное прежде,
То старайся его до конца поддержать таковымъ же,
Какъ ты въ началѣ его показалъ, съ самимъ собою согласнымъ!
Трудно однакожъ дать общему личность; вѣрнѣй въ Иліадѣ
Дѣйствіе вновь отыскать, чѣмъ представить предметъ незнакомый!
Общее будетъ по праву твоимъ, какъ скоро не будешь
Вмѣстѣ съ бездарной толпою въ кругѣ обычномъ кружиться,
Если не будешь идти по слѣдамъ подражателемъ робкимъ
Слово за словомъ, то избѣжишь тѣсноты, изъ которой
Стыдъ да и самыя правила выдти назадъ запрещаютъ!

Бойся начать, какъ циклическій прежнихъ временъ стихотворецъ:
«Участь Пріама пою и войну достославную Трои!»
Чѣмъ обѣщанье исполнить, разинувши ротъ столь широко?....
Мучило гору, а что родилось? смѣшной лишь мышенокъ!
Лучше стократъ, кто не хочетъ начать ничего не по силамъ:
«Муза! скажи мнѣ о мужѣ, который, разрушивши Трою,
Многихъ людей города и обычаи въ странствіяхъ видѣлъ!»
Онъ не изъ пламени дыму хотѣлъ напустить; но изъ дыма
Пламень извлечь, чтобы въ блескѣ чудесное взору представить:
Антифата и Сциллу, или съ Циклопомъ Харибду!
Онъ не начнетъ Діомидовъ возвратъ съ Мелеагровой смерти,
Ни Троянской войны съ двухъ яицъ, порожденія Леды!
Прямо онъ къ дѣлу спѣшитъ; повѣствуя знакомое, быстро
Мимо онъ тѣхъ произшествій внимающихъ слухъ увлекаетъ;
Что воспѣвали другіе, того украшать не возьмется;
Истину съ басней смѣшаетъ онъ такъ, сочетавши искусно,
Что началу средина, срединѣ конецъ отвѣчаетъ!

Слушай, чего я хочу и со мною народъ нашъ желаетъ.
Если ты хочешь, чтобъ зритель, съ минуты открытья завѣсы,
Слушалъ съ вниманіемъ, молча, до слова: «бейте въ ладоши!»
То старайся всѣхъ возрастовъ нравы представить прилично,

Сходно съ натурою, какъ измѣняются люди съ годами.

Мальчикъ, который ужъ знаетъ значеніе словъ и умѣетъ
Твердо ступать по землѣ—онъ ровесниковъ любитъ и игры;
Вдругъ онъ разсердится, вдругъ и утихнетъ, и все не надолго.

Юноша, если надзора наставника онъ ужъ свободенъ,
Любитъ коней, и собакъ, и зеленое Марсово поле;
Мягче онъ воска къ пороку, не слушаетъ добрыхъ совѣтовъ;
Медленъ въ полезномъ, и гордъ, и соритъ расточительно деньги;
Пылокъ въ желаньяхъ, но скоро любимую вещь оставляетъ!

Мужескій возрастъ, съ умомъ, измѣнившимъ наклонность съ лѣтами,
Ищетъ богатства, связей, онъ почестей рабъ, и боится,
Какъ бы не сдѣлать чего, въ чемъ раскается можетъ быть послѣ!

Старецъ не знаетъ покоя: или несчастный въ заботахъ
Копитъ добро, иль боится прожить, что накоплено прежде;
Хладнокровно и съ робостью правитъ своими дѣлами;
Ждетъ и надѣется долго; не скоро рѣшается; жадно
Въ будущемъ ждетъ исполненья; ничѣмъ не доволенъ, печаленъ,
Хвалитъ то время, какъ молодъ онъ былъ, порицая вѣкъ новый!

Годы летятъ и приносятъ многія блага; но много
Ихъ и уносятъ, какъ жизнь начинаетъ клониться къ закату!
Юношѣ роль не давай старика; а мальчику—мужа!
Каждаго возраста нравы—черты означаютъ иныя!

Дѣйствіе или на сценѣ или бываетъ въ разсказѣ.
Что къ намъ доходитъ чрезъ слухъ, то слабѣе въ насъ трогаетъ сердце,
Нежели то, что само представляется вѣрному глазу,
И чему самъ свидѣтелемъ зритель.—Однакожъ на сценѣ
Берегись представлять, что отъ взора должно быть сокрыто
Или что скоро въ разсказѣ живомъ сообщитъ очевидецъ!

Нѣтъ! не должна кровь дѣтей проливать предъ народомъ Медея,
Гнусный Атрей передъ всѣми варитъ человѣковъ утробы,
Прогна предъ всѣми же въ птицу, а Кадмъ въ змѣю превратиться:
Я не повѣрю тебѣ, и мнѣ зрѣлище будетъ противно.

Если ты хочешь, чтобъ драму твою, разъ увидѣвши, зритель
Видѣть потребовалъ вновь, то пять актовъ ей должная мѣра!
Но чтобъ боги въ нее не вступались, развѣ твой узелъ
Требуетъ высшей ихъ силы!—Равно, въ говорящихъ, четвертый

Лишній всегда: безъ него обойтись въ разговорѣ старайся!
Хоръ есть замѣна мужскаго лица; ничего между дѣйствій
Пѣть онъ не долженъ, что къ цѣли прямой не ведетъ и съ предметомъ
Тѣсно не связано! Пусть ободряетъ онъ добрыхъ; совѣты
Имъ подаетъ; укрощаетъ пылъ гнѣва и гордость смиряетъ;
Пусть превозноситъ умѣренный столъ, справедливость святую,
Миръ, и законъ, и врата городовъ безопасно отверзты;
Пусть онъ, повѣренный тайнъ, умоляетъ боговъ, чтобъ Фортуна
Вновь обратилась къ несчастнымъ, отъ гордыхъ же прочь удалилась!
Флейта была въ старину не изъ многихъ частей, съединенныхъ
Мѣдью въ одно, какъ теперь, не соперница трубъ, но простая,
Тихимъ пріятная звукомъ, ладовъ имѣя немного,
Вторить лишь хору могла и быть слышной народу, который
Было легко перечесть: на скамьяхъ онъ еще не тѣснился,
Ибо умѣренъ былъ, нравами строгъ, и не шуменъ, и скроменъ.
Послѣ, какъ тотъ же народъ чрезъ побѣды расширилъ предѣлы
Мирныхъ полей; какъ обнесъ онъ свой городъ обширной стѣною,
Въ праздники началъ виномъ утѣшать надменную силу,
Большая вольность вошла тутъ и въ мѣру и въ тактъ музыкальный,—
Ибо какъ требовать вкуса отъ грубости жителей сельскихъ,
Праздныхъ невѣждъ, съ горожанами смѣшанныхъ вмѣстѣ?—Тогда то
Имъ въ угожденіе флейщикъ съ простою старинной игрою
Пляску и пышность сталъ сочетать и ходить по помосту
Въ длинной одеждѣ; и самая лира умножила звуки!
Выговоръ скорый тогда превратился въ высокій и важный;
Стали вводить въ разговоръ изреченья, потомъ прорицанья,
Такъ что поэтъ наконецъ говорилъ, какъ Дельфійскій оракулъ!
Прежде трагическій скромный поэтъ за козла состязался!
Вскорѣ во всей наготѣ сталъ лѣсныхъ выставлять онъ сатировъ;
Вскорѣ попробовалъ съ важностью вмѣстѣ и рѣзкую шутку,
Съ тѣмъ чтобы новымъ занять чѣмъ-нибудь, чѣмъ-нибудь да пріятнымъ,
Зрителей, послѣ жертвъ приношенья всегда подгулявшихъ!
Пусть же выводятъ на сцену насмѣшливыхъ дерзкихъ сатировъ,
Пусть обращаютъ въ смѣшное предметы и важные даже;
Только совѣтъ мой: когда богъ какой представляется тутъ же
Или герой, передъ тѣмъ появлявшійся въ пурпурѣ, въ златѣ,

То неприлично, чтобъ онъ говорилъ, какъ въ харчевнѣ; но также
Чтобы онъ, уклонясь земли, въ облакахъ не терялся!
Такъ! недостоинъ трагедіи стихъ легкомысленной шутки;
Между сатировъ ей стыдно, какъ важной матронѣ, которой
Велѣно вмѣстѣ съ другими участвовать въ праздничной пляскѣ!
Будь я писатель сатиръ—не одни бы простыя реченья,
Не одну бъ я любилъ безукрашенность рѣчи народной;
Но не хотѣлъ бы совсѣмъ и трагедіи краски оставить:
Такъ, чтобъ рѣчь Дава всегда различалась со смѣлою рѣчью
Питіи дерзкой, у Симона хитро талантъ захватившей,
Или съ рѣчами Силена, слуги и пѣстуна Вакха!
Я бы составилъ мой слогъ изъ знакомыхъ для всѣхъ выраженій
Такъ, чтобы каждому легкимъ сначала онъ могъ показаться;
Но, чтобъ надъ нимъ попотѣлъ подражатель иной!—Такъ пріятность
Много зависитъ отъ связи идей; отъ порядка—ихъ сила.
Если бы я былъ судьею, то Фавнъ, убѣжавшій изъ лѣса,
Остерегся бы въ нѣжныхъ стихахъ объясняться, какъ щеголь,
Уличный житель, который едва не на рынкѣ родился,
И не смѣлъ бы въ стихахъ повторять непристойныя рѣчи,
Ибо сенаторъ и всадникъ, всѣ люди съ достаткомъ и вкусомъ,
Вѣрно въ награду вѣнка не присудятъ—за то, что похвалитъ
Покупатель орѣховъ лѣсныхъ иль сухаго гороху!
Долгій слогъ за короткимъ въ стихахъ называется ямбомъ.
Стихъ ямбическій быстръ, отъ того онъ и названъ триметромъ,
Даромъ что въ чтеніи онъ представляетъ намъ шесть ударенiй.
Прежде съ начала стиха до конца—онъ былъ весь одинаковъ;
Послѣ, чтобъ тише для слуха онъ былъ и казался важнѣе,
Ямбъ терпѣливый отечески съ важнымъ и тихимъ спондеемъ
Право свое раздѣлилъ, но съ условьемъ такимъ неизмѣннымъ,
Чтобъ вторая съ четвертой стопа—все за нимъ оставались.
Рѣдко у Эннія съ Акціемъ, въ ихъ знаменитыхъ триметрахъ,
Встрѣтишь спондеи!—На сценѣ стихи, полновѣсные ими,
Явный укоръ для поэта въ небрежности, столько постыдной,
Или въ поспѣшности, или въ незнаніи правилъ искусства.
Правда, не всякій въ стихѣ замѣчаетъ ошибку въ паденьи,
Въ чемъ уже лишняя вольность дарована римскимъ поэтамъ;

Но неужели поэтому долженъ я быть своевольнымъ
И писать наудачу?—Неужели, видя ошибки,
Думать спокойно о нихъ, въ безопасной надеждѣ прощенья?...
Даже и ихъ избѣжавъ, похвалы я еще недостоинъ.
О! день и ночь вы, Пизоны, читайте творенія Грековъ!
Вотъ образцы!—«Но вѣдь предки хвалили жъ стихи и шутливость
Плавта?»—Хвалили и то и другое!—Дивлюсь ихъ терпѣнью,
Чуть не сказалъ я: «ихъ глупости!»—ежели только мы съ вами
Въ силахъ умомъ отличить остроту отъ шутливости грубой,
Если и ухомъ и пальцами вѣрность стиха разбираемъ!
Новый поэзіи родъ,—неизвѣстной трагической музы,
Ѳесписъ, какъ всѣ говорятъ, изобрѣлъ и возилъ на телѣгахъ
Онъ лицедѣевъ своихъ, запачкавшихъ лица дрождями
И поющихъ стихи; но личинъ и одежды приличной
Изобрѣтатель Эсхилъ. На подмостки театръ свой взмостивши,
Слову высокому ихъ научилъ и ходить на котурнахъ!
Вслѣдъ за Эсхиломъ явилась комедія старая наша.
Ей былъ не малый въ народѣ успѣхъ, но вскорѣ свобода
Перешла въ своевольство, достойное быть укрощеннымъ:
Принятъ законъ—и въ ней хоръ замолчалъ, и вредить перестала.
Наши поэты, испробовавъ все, честь за то заслужили,
Что оставивши Грековъ слѣды, прославляли родныя дѣянья,
Частію въ важной претекстѣ, великимъ лишь лицамъ приличной,
Частію въ тогѣ простой, гражданина всегдашней одеждѣ.
Лаціумъ, сильный оружіемъ, былъ бы не менѣе славенъ
И прекраснымъ своимъ языкомъ, когдабъ стихотворцамъ
Не было скучно и трудно опиливать чище работу.
Вы, о Помпилія кровь! Не хвалите поэмы, покуда,
Десять разъ исправляя ее и долгое время,
Авторъ до самыхъ ногтей не довелъ ея совершенства!
Пусть говоритъ Демокритъ, что геній счастливѣй искусства,
Пусть здравоумныхъ поэтовъ сгоняетъ съ высотъ Геликона!
Многіе, вѣря ему, отростили бороду, ногти,
Убѣгаютъ людей, не ходятъ даже и въ баню!
Какъ не достигнуть имъ славы поэтовъ, когда не ввѣряютъ
Никогда своей головы брадобрѣю Лицину,

Неизлѣчимой ничѣмъ—ни трехъ Антициръ чемерицей!
О я несмысленный!—Стало напрасно весенней порою
Я очищаюсь отъ желчи!—Еслибъ не это, всѣхъ лучше
Я бы писалъ; но съ условьемъ такимъ не хочу быть поэтомъ!
Стану же должность оселка я отправлять: онъ не рѣжетъ,
Но зато онъ желѣзо остритъ!—Самъ писать я не буду,
Но открою другимъ, что творитъ и питаетъ поэта,
Что прилично, что нѣтъ, въ чемъ искусство и въ чемъ заблужденье!
Прежде, чѣмъ станешь писать, научись же порядочно мыслить!
Книги философовъ могутъ тебя въ томъ достойно наставить,
А выраженья за мыслью придутъ уже сами собою!
Ежели знаетъ поэтъ, чѣмъ онъ долженъ отечеству, дружбѣ,
Въ чемъ родителей, братьевъ любовь, въ чемъ обязанность къ гостю,
Въ чемъ долгъ сенатора, должность судьи и въ военное время
Власть предводителя войскъ, тотъ конечно въ поэмѣ
Каждому можетъ лицу дать приличныя званію рѣчи!
Нравы совѣтую я изучать наблюденіемъ жизни:
Изъ нея почерпать и правдивое ихъ выраженье!
Часто комедія мѣстности блескомъ и вѣрностью нравовъ,
Хоть и чуждая вкуса и чуждая силы искусства,
Больше народъ забавляетъ и больше его занимаетъ,
Нежели—скудная дѣйствіемъ, звучно блестя пустяками!
Грекамъ муза дала полнозвучное слово и геній,
Имъ, ни къ чему независтливымъ, кромѣ величія славы!
Дѣти же Римлянъ учатся долго, съ трудомъ, но чему же?
На сто частей научаются ассъ раздѣлять безъ ошибки!
«Сынъ Альбона! скажи мнѣ, если мы, взявши пять унцій,
Вычтемъ одну, что останется?»—Третья часть асса!—«Прекрасно!
Ну, ты имѣнье свое не растратишь!—А если прибавимъ
Къ прежнимъ пяти мы одну, что будетъ всего?»—Половина!—
Если, какъ ржавчина, въ умъ заберется корысть, то возможно-ль
Съ нею стиховъ ожидать, въ кипарисѣ храниться достойныхъ?
Нравиться или учить—цѣль, къ которой стремятся поэты:
Или и то и другое: полезное вмѣстѣ съ пріятнымъ.
Если ты учишь, старайся быть краткимъ, чтобъ разумъ послушный
Тотчасъ понялъ слова и хранилъ бы ихъ въ памяти вѣрно!

Все, что излишне, понятіе наше хранить не умѣетъ.
Если ты что вымышляешь, будь въ вымыслѣ къ истинѣ близокъ:
Требовать вѣры во всемъ—невозможно; нельзя же живаго
Вынуть изъ чрева ребенка, котораго Ламія съѣла.
Старые люди не любятъ поэмы, когда безполезна,
Гордые всадники—важное все отвергаютъ съ презрѣньемъ!
Всѣхъ голоса соединитъ, кто мѣшаетъ пріятное съ пользой,
Занимая читателя умъ и тогда жъ поучая.
Книга такая и Созіямъ деньги приноситъ, и славу,
Долгихъ лѣтъ славу поэту даетъ и моря преплываетъ!
Есть и такія ошибки, въ которыхъ поэтъ невиновенъ:
И струна не всегда повинуется пальцамъ и слуху,
Часто звукъ острый она издаетъ, какъ требуешь важный;
И изъ лука стрѣла не всегда долетаетъ до цѣли!
Если поэма наполнена многихъ красотъ и блестящихъ,
То извинительны малыя пятна, которыхъ небрежность
Или безсилье натуры людской не умѣли избѣгнуть!
Но какъ не стоитъ прощенья такой переписчикъ, который
Вѣчно привыкъ на письмѣ все къ одной и все той же ошибкѣ;
Какъ смѣшонъ музыкантъ, не въ ладу все съ той же струною,
Такъ и небрежный поэтъ мнѣ покажется тотчасъ Херидомъ:
Встрѣтя хорошее въ немъ, и дивлюсь, и смѣюсь!—Но досадно,
Если и добрый нашъ старецъ Гомеръ иногда засыпаетъ;
Впрочемъ, въ столь длинномъ трудѣ иногда не вздремнуть невозможно.
Живопись, какъ и поэзія, сходная съ нею во многомъ,
Часто плѣняютъ вблизи, иногда же въ одномъ отдаленьи.
Эта картина прекрасна въ тѣни; а другая, которой
Острое зрѣнье судьи не вредитъ, превосходна при свѣтѣ.
Эта понравится разъ, а другую разъ десять посмотрятъ.
Старшій изъ братьевъ Пизоновъ! Хоть вѣренъ и вкусъ твой и разумъ,
И хоть голосъ отца для тебя превосходный наставникъ,
Но я къ тебѣ обращаюсь теперь! Есть предметы, въ которыхъ
Даже посредственность всѣми терпима и можетъ быть сносной.
Такъ юрисконсультъ иной, хотя краснорѣчія силой
Не сравнится съ Мессалой, ни знаньемъ съ Касцеліемъ-Авломъ,
Но уважаютъ его!—А поэту ни люди, ни боги,

Даже столбы не прощаютъ посредственность: всѣмъ нестерпима!
Какъ за пріятнымъ обѣдомъ разстроенной музыки звуки,
Запахъ грубыхъ куреній, макъ, смѣшанный съ медомъ сардинскимъ,
Всѣмъ досаждаютъ, за тѣмъ, что обѣдъ и безъ нихъ обошелся-бъ,
Такъ и поэзія, лучшихъ и тонкихъ умовъ наслажденье,
Чуть лишь сойдетъ съ высоты, упадаетъ на низкую степень.
Кто не искусенъ въ бою—уклоняется съ Марсова поля,
Тотъ, кто ни въ обручъ, ни въ мячъ, ни въ дискъ играть не искусенъ,
Тотъ не вступаетъ въ игру, чтобъ не подняли зрители хохотъ;
Только несвѣдущій вовсе въ стихахъ—ихъ писать не стыдится:
Что-же ему не писать!—Онъ свободный, хорошаго рода,
Всадничій онъ капиталъ объявилъ и во всемъ безъ порока!
Нѣтъ, ты не будь таковымъ! Не пиши безъ согласья Минервы.
Ты разсудителенъ, знаю! Когда что напишешь, то прежде
Метія вѣрному слуху долженъ на судъ ты представить,
Или отцу, или мнѣ; и лѣтъ девять хранить безъ показу.
Втайнѣ свой трудъ продержавши, покуда онъ въ свѣтъ не явился,
Много исправишь, а выпустишь слово, назадъ не воротишь!
Нѣкогда древній Орфей, жрецъ боговъ, провозвѣстникъ ихъ воли,
Дикихъ людей отучилъ отъ убійствъ и отъ гнусной ихъ пищи;
Вотъ отчего говорятъ, что и львовъ укротилъ онъ и тигровъ.
Ѳивскія стѣны воздвигъ Амфіонъ: оттого намъ преданье
Повѣствуетъ о немъ, что онъ лирными звуками камни
Двигалъ съ ихъ мѣста, куда ни хотѣлъ, сладкогласіемъ лиры.
Древняя мудрость въ томъ вся была, чтобъ народное съ частнымъ,
Чтобъ святыню съ мірскимъ различить, дать браку уставы,
Строить грады, на древѣ вырѣзывать людямъ законы!
Оттого и божественнымъ именемъ чтили поэтовъ,
И пророчествомъ звали ихъ пѣснь!—Вслѣдъ за ними, позднѣе,
Славный Гомеръ и Тиртей воспламеняли своими стихами
Бранныя души. Оракулы тоже въ стихахъ возвѣщались.
Голосъ Піэридъ и жизни указывалъ путь, и поэтамъ
Снискивалъ милость царей, и работъ годовыхъ съ окончаньемъ
Пѣснью веселой народъ услаждалъ!—Не стыдитесь отнынѣ
Лиры искусной, и голоса музъ, и пѣвца Аполлона!
Что къ совершенству поэмы способствуетъ больше: натура

Или искусство?—Странный вопросъ! Я не вижу, къ чему-бы
Наше ученіе было безъ дара, и даръ безъ науки?..
Геній природный съ наукой должны быть въ взаимномъ согласьи.
Тотъ, кто стремится достичь на бѣгу желаемой меты,
Въ юности много трудовъ перенесъ: и потѣлъ онъ, и зябнулъ,
Былъ онъ воздерженъ въ любви и въ винѣ.—Музыкантъ, на пиѳійскихъ
Играхъ поющій, тоже учился, наставника слушалъ.
Нынѣ довольно сказать: «я чудесно стихи сочиняю!»
Всякій хочетъ впередъ: позади оставаться постыдно,
Стыдно признаться, что вовсе не знаешь, чему не учился.
    Какъ публичный крикунъ скликаетъ толпу на продажу
Разныхъ товаровъ, такъ и поэтъ, богатый землями,
Деньги пускающій въ ростъ, собираетъ льстецовъ и даритъ ихъ.
Но кто большіе обѣды даетъ, кто ручается въ долгѣ
По бѣднягѣ и мотѣ, которому больше не вѣрятъ,
Или кто плута въ судѣ отъ хлопотъ защититъ: сомнѣваюсь,
Чтобы могъ различить онъ прямаго отъ ложнаго друга!
    Если кого ты дарилъ, иль подарокъ кому обѣщаешь,
Слушать свои сочиненья его не зови: будь увѣренъ,
Что онъ въ радости сердца всегда закричитъ: «безподобно!»
Внѣ себя отъ восторга, онъ, вѣрно, то выронитъ слѣзу,
То въ восхищеніи вскочитъ, то въ землю ударитъ ногою!
Точно наемныя плаксы, обрядъ похоронъ исполняя,
Больше рыдаютъ и вопятъ, чѣмъ тотъ, кто и вправду печаленъ,
Такъ и насмѣшникъ разстроганъ!—Не такъ прямодушный цѣнитель!
Говорятъ, что цари принуждаютъ пить многія чаши,
Полныя цѣльнымъ виномъ, какъ скоро хотятъ откровенно
Вызнать, достоинъ-ли дружбы кто ихъ. Такъ и ты берегися,
Если ты пишешь стихи, льстецовъ подъ наружностью лисьей!
    Если-бъ Квинтилію ты ихъ читалъ, онъ сказалъ-бы открыто:
«Это и это поправь!»—На отвѣтъ твой, что два иль три раза
Пробовалъ ихъ исправлять, но не сладилъ, онъ скажетъ, что лучше
Ихъ уничтожить совсѣмъ, и поэму всю снова подъ молотъ.
Если-жъ ты болѣе любишь отстаивать споромъ ошибки,
Чѣмъ исправлять ихъ, то словъ понапрасну онъ тратить не станетъ,
Онъ замолчитъ: пусть себя и стихи безъ соперниковъ любишь!

    Честный и свѣдущій мужъ откровенно стихъ слабый замѣтитъ,
Жесткій осудитъ; небрежный, перо обмакнувши въ чернила,
Чернымъ отмѣтитъ крестомъ; украшенья пустыя отброситъ;
Видя неясность въ стихѣ, выраженью принудитъ дать ясность;
Встрѣтя двусмысленность, тотчасъ укажетъ, что должно исправить.
Какъ прямой Аристархъ, онъ не скажетъ: «зачѣмъ-же мнѣ друга
Этой бездѣлицей такъ огорчать?»—А бездѣлицы эти
Послѣ къ насмѣшкамъ ведутъ, къ непріятностямъ болѣе важнымъ.
    Но какъ разумные люди боятся прилипчивой сыпи,
Или желтухи, или лишенныхъ Діаной разсудка,
Бѣгая дальше отъ нихъ: такъ всѣ прочь отъ безумца поэта.
Лишь мальчишки, гоняясь за нимъ, неразумные, дразнятъ!
    Между тѣмъ какъ, надувшись, реветъ онъ стихи и глазами
Водитъ вокругъ, какъ въ лѣсу птицеловъ, дроздовъ стерегущій,
Если въ то время онъ въ ровъ упадетъ иль въ колодезь и кличетъ:
Ай, помогите, граждане!»—никто не спасай стихотворца!
Если жъ кто вздумаетъ помощь подать и опустить
Сверху веревку ему, я скажу: «ты не знаешь; быть можетъ
Онъ и нарочно упалъ и не хочетъ оттоль!» и прибавлю
О Эмпедоклѣ разсказъ, Сицилійскомъ поэтѣ, который
Вздумавши въ боги, спрыгнулъ хладнокровный въ горящую Этну!
Что намъ поэтовъ свободы лишать—погибать какъ угодно.
Противъ воли поэта спасти все равно, что убійство!
Съ нимъ же вѣдь это не въ первый ужъ разъ!—И повѣрь: человѣкомъ
Все онъ не будетъ; все мысль не оставитъ о славной онъ смерти!
Трудно постичь, отчего же стихи безпрестанно онъ пишетъ?
Прахъ ли отца осквернивъ, онъ наказанъ такимъ бѣснованьемъ?
Иль обезчестилъ онъ мѣсто, гдѣ громъ разразился?—но только
Онъ сумасшедшій! Лишь станетъ читать, и простякъ и ученый—
Всѣ убѣгутъ, какъ отъ звѣря, свою разломавшаго клѣтку.
Но кого онъ настигнетъ, бѣда! зачитаетъ до смерти!
Точно піявка: пока не напьется полна, не отстанетъ.

---

6. Происхожденіе и устройство греческаго театра.

Драма, благодаря которой греческая поэзія достигла высшей степени совершенства, выросла, какъ извѣстно, на религіозной почвѣ, произшедши изъ обрядовъ и праздниковъ въ честь Бакха, которымъ въ свою очередь она впослѣдствіи послужила лучшимъ украшеніемъ. И подобно тому какъ начала комедіи должно искать въ такъ называемомъ маломъ Діонисовомъ *) праздникѣ, такъ трагедія развилась изъ лирическаго диѳирамба, которымъ греки въ порывѣ восторга въ праздникъ Ленеевъ въ смѣлой стихотворной формѣ прославляли похожденія Бакха, подателя вина. Пѣсню эту пѣли при музыкѣ и пляскѣ сначала жрецы, впослѣдствіи цѣлый хоръ, устроенный и подготовленный спеціально для этой цѣли; пѣніе было поочередное (антистрофическое), что дѣлало его до нѣкоторой степени драматическимъ; однако чисто драматическій элементъ введенъ въ пѣсню только въ Аттикѣ—тѣмъ, что предводитель хора сталъ объяснять и расширять нѣко-

---

*) *Діонисіи* были въ Аттикѣ двоякаго рода: однѣ (древнѣйшія) праздновались демами въ честь бога—подателя вина (сельскія діонисіи) по окончаніи сбора винограда и приготовленія вина, въ мѣсяцѣ посейдеонѣ (въ концѣ декабря), процессіями, принесеніемъ въ жертву козловъ, танцами, пѣснями, различными играми и веселыми шутками.

Другія *діонисіи*, называемыя городскими и великими, праздновались въ мѣсяцѣ элафеболіонѣ (въ концѣ марта), во славу бога, воскресителя помолодѣвшей и весело развивающейся природы.

Въ промежутокъ времени между тѣми и другими былъ праздникъ *ленеи*, совершаемый въ Аѳинахъ въ мѣсяцѣ гамеліонѣ (въ концѣ января) съ тою-же цѣлью, что и сельскія діонисіи. Центромъ религіозныхъ обрядовъ былъ храмъ Діониса на южной сторонѣ у подошвы Акрополя, такъ наз. ленеонъ, при которомъ находился и театръ аѳинскій. Также и съ этимъ праздествомъ соединена была процессія по городу съ обычными забавными и остроумными шутками и богатое пиршество, на которое городъ поставлялъ мясо. Самыми торжественными были великія діонисіи, такъ какъ они совпадали съ самымъ благопріятнымъ временемъ, когда въ Аѳинахъ бывало больше всего иностранцевъ.

Во время этихъ-то праздествъ, т. е., леней и городскихъ діонисій, давались *театральныя игры*,... всегда втеченіи нѣсколькихъ (обыкновенно трехъ) дней,—и притомъ—поутру трагедіи и сатирическія драмы (тетралогіи), а пополудни—комедіи.

рыя части пѣсни разсказами, изъ которыхъ, послѣ введенія сперва одного, впослѣдствіи двухъ и наконецъ трехъ актеровъ, возникла существенная часть драмы — діалогъ, тогда какъ лирическіе хоралы, какъ по своей обширности, такъ и по своему значенію, все болѣе и болѣе отступали на задній планъ.

Древніе театры, встрѣчающіеся въ нѣкоторыхъ мѣстахъ Греціи, построены были по всей вѣроятности, до возникновенія и развитія драмы, для торжественныхъ пѣснопѣній въ честь бога Діониса. Но такъ какъ изъ этого пѣснопѣнія развилась, какъ уже сказано, трагедія, лучшее созданіе эллинскаго генія, то вполнѣ естественно, что она навсегда помѣстилась именно въ театрѣ. Кромѣ трагедій театръ служилъ мѣстомъ для различныхъ процессій, публичныхъ объявленій и народныхъ собраній.

Форма и мѣстность. Такъ какъ назначеніе театра состояло главнымъ образомъ въ томъ, чтобы возможно больше народа удобно могло смотрѣть на игры, которыя (въ отличіе отъ игръ въ стадіи *) и гипподромѣ) происходили на одномъ и томъ же мѣстѣ, то греки старались устроить сидѣнья такимъ образомъ, чтобы каждому зрителю приходилось смотрѣть въ одно и тоже мѣсто съ разстоянія по возможности одинаковаго. Поэтому основною формою всѣхъ театровъ служилъ полукругъ (болѣе 180°) или большой круговой сегментъ. Мѣстомъ для театра избирали обыкновенно склоны горъ и дѣлали въ нихъ, начиная отъ подошвы, въ концентрическихъ кругахъ, вверхъ углубленія для сидѣній, которыя при скалистой почвѣ были выдолблены прямо въ скалѣ, или же, если почва была рыхлая, сдѣланы изъ дерева, въ позднѣйшія времена всегда изъ камня; на равнинѣ же устраиваема была сцена. Въ такихъ мѣстахъ, гдѣ природа не представляла или совсѣмъ, или отчасти такихъ удобствъ, склонъ горы былъ замѣняемъ огромной насыпью (единственнымъ примѣромъ такого устройства въ Греціи служитъ мантинейскій театръ и въ Малой Азіи алабандскій), или же какимъ нибудь другимъ образомъ пособляла рука человѣка. Совершенно изъ камня строились театры только во времена послѣ Александра и то прежде всего въ малоазійскихъ городахъ.

Части театра. Древніе театры, пока они не сдѣлались мѣстопребываніемъ драматической музы, состояли, какъ видно изъ предыдущаго,

---

*) Стадія—зданіе для гимнастич. упражненій и главн. обр. бѣга (пѣшаго); гипподромъ—для состязаній на колесницахъ.

только изъ двухъ частей: изъ мѣста, выровненнаго для пляски хора, въ центрѣ котораго стоялъ алтарь того бога, въ честь котораго совершался праздникъ (обыкновенно алтарь Діониса), и изъ театра въ тѣсномъ смыслѣ, т. е. мѣста, назначеннаго и устроеннаго для зрителей.

Но послѣ того какъ допущены были въ театръ (какъ и вполнѣ подобало имъ по ихъ происхожденію и значенію) драматическія игры, представлявшіяся вначалѣ (Θесписомъ, первымъ изобрѣтателемъ ихъ) на подвижныхъ деревянныхъ подмосткахъ, тогда эти двѣ первыя части оказались уже недостаточными, и возникла надобность присоединить къ нимъ новое зданіе, которое съ одной стороны по причинѣ своего художественнаго устройства пригодно было для драматическихъ представленій, съ другой стороны достойнымъ и надлежащимъ образомъ замыкало все зданіе театра; кромѣ того трагедія, усовершенствовавшись, получила уже на первыхъ порахъ такое значеніе въ жизни грековъ, что можно было предпринимать постройки большихъ театровъ.

Первый такого рода каменный (большею частью входившій въ скалу Акрополя) театръ былъ аѳинскій, посвященный Діонису и находившійся въ священной оградѣ храма того же бога. Постройка этого храма началась въ 500 году до Р. Хр., когда прежній деревянный обрушился; въ скоромъ времени онъ былъ начерно оконченъ, такъ что можно было давать въ немъ драматическія представленія; окончательно же онъ отстроенъ былъ только подъ управленіемъ оратора Ликурга между 344—322. Говорятъ, что этотъ театръ могъ вмѣстить въ себѣ до 30,000 зрителей. Въ прынынѣшнемъ видѣ своемъ онъ относится ко времени Гадріана, который поправилъ его и раздѣлилъ на 13 клинообразныхъ частей. По своему устройству онъ сдѣлался образцомъ для всѣхъ остальныхъ греческихъ театровъ. Въ этомъ, равно какъ и во всѣхъ позднѣйшихъ театрахъ, слѣдуетъ различать три части, а именно:

1. Театръ въ тѣснѣйшемъ смыслѣ, или мѣсто для зрителей (κοῖλον cavea), состоящее изъ множества рядовъ сидѣній, поднимающихся вверхъ въ видѣ ступеней концентрическими все бо́льшими и бо́льшими полукругами. Ряды эти обыкновенно были обнесены съ внѣшней стороны наверху стѣною, образовавшею послѣдній полукругъ (или же, по Витрувію, колонадою, заступавшею мѣсто простой стѣны и имѣвшею въ акустическомъ отношеніи важное значеніе); по обоимъ же концамъ, обращеннымъ къ сценѣ, они всегда оканчивались отвѣсною стѣною, превышающею сидѣнья

и постепенно поднимающеюся вверхъ. Обѣ эти стѣны стояли въ одной прямой линіи или подъ тупымъ угломъ.

Въ малыхъ театрахъ сидѣнья поднимались вверхъ одно за другимъ безпрерывно, образуя одинъ ярусъ; въ большихъ театрахъ онѣ раздѣлены были или однимъ, или двумя параллельными поясами (корридорами) на два или на три яруса. Изъ поясовъ, равно какъ и изъ оркестра, зрители расходились по низкимъ ступенямъ, раздѣлявшимъ въ видѣ радіусовъ ряды сидѣній на клины. Число рядовъ этихъ ступеней (приходившихся по двѣ на вышину одного сидѣнья) въ греческихъ театрахъ было обыкновенно четное, въ римскихъ — нечетное, тогда какъ число клинообразныхъ отдѣленій было обратное.

Сидѣнья были такъ устроены, что задняя половина ихъ, нѣсколько выдолбленная, служила помѣщеніемъ для ногъ зрителей высшаго ряда; болѣе узкія сидѣнья имѣли такія углубленія съ передней стороны внизу, такъ что можно было туда отодвинуть ноги. По словамъ Витрувія, сидѣнья должны были быть не выше полутора фута и не шире трехъ футовъ; тѣмъ не менѣе, по крайней мѣрѣ, въ греческихъ театрахъ они бываютъ обыкновенно и ниже и уже.

2. Ровное пространство внизу, отдѣленное отъ мѣстъ зрителей высокою террасою, составляло такъ называемый *оркестръ* (ὀρχήστρα), т. е., мѣсто, назначенное для пляски и движеній хора (оно называлось также κονίστρα, оттого-ли, что при собраніяхъ народа посыпалось пескомъ, или же можетъ быть и оттого, что пляска хора происходила первоначально на обыкновенной почвѣ подъ открытымъ небомъ). Въ серединѣ этого пространства стояла четыреугольная досчатая *ѳимела* (θυμέλη), возвышавшаяся на нѣсколько ступеней, первоначально алтарь Бакха, откуда хоръ начиналъ свои танцы; на ней стоялъ предводитель хора, а иногда такъ-же и музыкантъ. Такъ какъ оркестръ назначенъ былъ для пляски, то вокругъ ѳимелы настилали его досчатымъ поломъ, на которомъ начертаны были линіи, показывавшія хоревтамъ опредѣленныя позиціи; но при драматическихъ представленіяхъ, при которыхъ хоръ не только исполнялъ пляски, но и входилъ въ разговоры съ находящимися на сценѣ лицами, оркестръ долженъ былъ возвышаться надъ уровнемъ театра, для чего между сценою и ѳимелою устраивались подмостки, на которые настилали полъ. Эта возвышенная часть оркестра называлась сценическимъ оркестромъ, или оркестромъ въ тѣснѣйшемъ смыслѣ. Хоръ выступалъ на этотъ оркестръ, во-

шедши прежде побочнымъ ходомъ въ конистру и, если нужно было, могъ взойти съ него даже на самую сцену, которая была еще немного выше.

3. Третья существенная часть театра есть *сцена* (σκηνή — палатка, называвшаяся такъ можетъ быть оттого, что въ древнія времена актеры давали свои представленія на крытыхъ подвижныхъ подмосткахъ, подобныхъ тѣмъ палаткамъ, въ которыхъ совершались праздники Бакха). Находясь въ уровнѣ перваго ряда сидѣній, сцена образовывала длинный, но не глубокій (въ помпейскомъ театрѣ 118×21 футъ), отдѣльный четыреугольникъ и состояла изъ двухъ частей: изъ *авансцены* съ досчатымъ поломъ, съ которой говорили актеры (προσκήνιον, proscenium), и изъ *задней* или *собственной сцены* (σκηνή въ тѣснѣйшемъ смыслѣ), которая въ древнѣйшія времена была объ одномъ ярусѣ; со временъ Эсхила она состояла изъ нѣсколькихъ ярусовъ и была одной вышины съ остальнымъ театромъ. Ее устраивали совершенно архитектурнымъ образомъ, снабжая колоннами, карнизомъ и т. п. и украшая также статуями; представляла-же она обыкновенно въ трагедіи царскій дворецъ съ пятью (или тремя) выходами: средній изъ этихъ выходовъ изображалъ царскія ворота; ближайшіе къ нему два боковые выхода, назначенные для остальныхъ актеровъ, вели въ гостиныя комнаты, соединенныя съ царскимъ покоемъ; изъ послѣднихъ двухъ выходовъ, находившихся по обѣимъ боковымъ сторонамъ авансцены, въ парасценіяхъ,—одинъ показывалъ дорогу въ городъ, другой за городъ. Если было только три выхода, то приходившіе изъ города и изъ-за города выступали тѣми входами, которыми входилъ и выходилъ хоръ. Кто приходилъ съ лѣвой стороны (отъ зрителей), тотъ приходилъ изъ-за города, кто съ правой, тотъ приходилъ изъ города или гавани.

Театральныя приспособленія и машины. Необходимое дополненіе сцены составляло пространство подъ нею (ὑποσκήνιον), и отчасти также (въ большихъ театрахъ) флигели, примыкавшіе подъ прямымъ угломъ къ обѣимъ боковымъ сторонамъ сцены (παρασκήνια). Послѣдніе назначались для актеровъ, ихъ костюма, масокъ и разныхъ машинъ, подобно помѣщеніямъ за главною сценою, называвшимся по-латыни postscenium; гипосценій-же, занимавшій все пространство подъ сценою, служилъ мѣстомъ для помѣщенія разныхъ машинъ, посредствомъ которыхъ являлись изъ подземелья на сцену боги и опять изчезали и пр. Сверху сцена была покрыта чѣмъ-то вродѣ навѣса, прикрывавшаго собою откосной потолокъ, откуда спускались летательныя машины; подобнымъ

образомъ покрыты были всѣ боковыя помѣщенія (парасценіи), тогда какъ передняя сцена и мѣста для зрителей оставались не покрыты, такъ что, въ случаѣ дурной погоды, публика должна была или разойтись, или-же (какъ въ малоазійскихъ, а впослѣдствіи такъ-же въ аѳинскихъ театрахъ) искать убѣжища въ портикахъ за театромъ и въ притворахъ ближнихъ храмовъ.

Упомянувъ объ одномъ родѣ сценическихъ машинъ, мы позволимъ себѣ кратко сказать объ остальныхъ приспособленіяхъ греческой сцены. Иногда нужно было, чтобы съ перемѣною дѣйствія перемѣнялась и декорація главной сцены; для этой цѣли предъ неподвижною каменною стѣною могла быть поставлена другая раскрашенная стѣна, которая въ свою очередь также могла замѣняться иною. О такой перемѣнѣ задней сцены можно судить, наприм., по Софоклову Эанту, гдѣ сцена сначала представляетъ греческій лагерь, подъ конецъ же трагедіи пустынный берегъ Геллеспонта. Эти подвижныя стѣны можно было вдвигать справа и слѣва отъ середины, какъ кажется, за особую стѣну, примыкавшую къ задней части зданія. Что касается до боковыхъ декорацій, то по обѣимъ сторонамъ вмѣсто нашихъ кулисъ стоялъ такъ называемый περίακτος (periactus), т. е. трехугольная призма, вращавшаяся на оси; стороны ея были различно окрашены. Поворотомъ обоихъ этихъ періактовъ на 120°, находившимся всегда въ связи съ перемѣною задней декораціи, означалось, что дѣйствіе происходитъ въ другомъ мѣстѣ. Имѣла ли древне-аттическая сцена также занавѣсъ, или нѣтъ, на это нѣтъ никакихъ данныхъ; впослѣдствіи упоминается о занавѣсяхъ словами αὐλαία, παραπέτασμα.

Постановка піесъ. Постановка театральныхъ игръ принадлежала въ Аѳинахъ къ такъ называемымъ *литургіямъ*, т. е., къ такимъ обязанностямъ, которыя тогдашнее государство поочередно возлагало на отдѣльныя *филы*; эти въ свою очередь избирали граждан изъ самыхъ богатыхъ, къ коимъ поступали денежныя пожертвованія отъ остальныхъ гражданъ. Лица эти заботились обо всемъ устройствѣ представленія; а такъ какъ всего дороже стоила постановка хора, то и называлась эта обязанность вообще хорегіею (χορηγία), а руководитель всего дѣла хорегомъ (χορηγός). Поэтъ представлялъ свою піесу архонту съ просьбою о дозволеніи представленія ея на сценѣ; если піеса признана была удовлетворительною, поэту давался хоръ, и изъ числа гражданъ, изъявившихъ желаніе поступить въ ак-

теры, избирались по жребію три (со временъ Эсхила), которыхъ поэтъ испытывалъ относительно голоса, и затѣмъ способнымъ раздавалъ роли.

Хорегъ, условившись съ поэтомъ, нанималъ особагo учителя актеровъ (если имъ не былъ самъ авторъ) и хоревтовъ *), и заказывалъ для принятой піесы нужные костюмы, которые въ трагедіяхъ были очень дороги; кромѣ того онъ заботился во все время разучиванія піесы о содержаніи и платѣ всѣмъ тѣмъ участникамъ въ представленіи, кто того желалъ. Кто изъ актеровъ особенно нравился публикѣ, впослѣдствіи избираемъ былъ и безъ испытанія и становился такимъ образомъ актеромъ по профессіи, такъ что поэты Эсхилъ, Софоклъ, Эврипидъ и Аристофанъ, говорятъ, имѣли каждый своихъ выдающихся актеровъ; ихъ то они и имѣли въ виду, сочиняя свои произведенія. Актеры назывались по важности ролей: первымъ, вторымъ и третьимъ; четвертаго не было, и мѣсто его, въ случаѣ надобности, заступалъ какой нибудь статистъ. Кромѣ высокаго роста требовались отъ актеровъ въ трагедіяхъ и комедіяхъ—громкій голосъ, который, впрочемъ, усиливали и искусственными средствами **), ясная и правильная декламація и благородная, приличная, передающая въ главныхъ только чертахъ содержаніе піесы жестикуляція, которая должна была замѣнять собою мимику лица [обыкновенно закрытаго маскою].

---

*) Хоръ въ трагедіи (со временъ Эсхила) состоялъ изъ 15 хоревтовъ, которые вступали въ оркестръ, раздѣлившись на пять или на три ряда, или же на два полухора. Одинъ изъ хоревтовъ былъ предводителемъ (κορυφαῖος), управлялъ движеніями его и, если было нужно, велъ разговоръ за цѣлый хоръ съ лицами на сценѣ. Движенія и танцы хора были серьезнаго характера и производились подъ звуки кларнетовъ, которые сопровождали также и пѣніе хора.

**) При обширности и открытости греческаго театра необходимо было усилить голосъ актеровъ искусственными средствами, а это дѣлалось, какъ сообщаютъ древніе, именно посредствомъ большаго раскрытія рта масокъ [закрывавшихъ лицо актера].

Далѣе, древніе хотѣли видѣть миѳическихъ героевъ своихъ, каковъ Гераклъ, Ѳесей, Агамемнонъ и пр., болѣе высокими по росту и болѣе грандіозными по тѣлосложенію, и посему актеры главныхъ ролей употребляли башмаки, снабженные пробковыми въ нѣсколько дюймовъ вышины подошвами, такъ называемые *котурны*, аляповатость которыхъ прикрывало длинное платье, и кромѣ того искусственнымъ образомъ дѣлали себя полнѣе. Но соразмѣрность требовала чтобъ и лицо было до извѣстной степени увеличено, что опять могло быть сдѣлано лишь посредствомъ маски.—Маски были трагическія (до 25 родовъ) и комическія.

[Во время Демосѳена заботы о постановкѣ піесъ перешли къ театральному обществу, во главѣ котораго стоялъ въ Аѳинахъ верховный жрецъ Діониса, а членами были поэты, музыканты, актеры, хоревты и дававшіе костюмы на прокатъ].

[Римскій театръ во всѣхъ частяхъ былъ похожъ на греческій. Оркестръ разумѣется былъ меньше, потому что никакихъ плясокъ въ немъ не происходило; въ немъ помѣщались (какъ въ нашемъ партерѣ) кресла для сенаторовъ. Ѳимелы конечно не было].

Ф. Ф. Велишскаго.

(Бытъ грековъ и римлянъ. Пер. съ чешскаго. Прага. 1878).

Глава II.

Характеръ средневѣковой поэзіи.

---

7. Романтизмъ.

Зародышъ новаго общества.—Два господствующія учрежденія новаго міра.—Отношеніе христіанства къ новому міру, къ наукѣ, искусству.—Роль католичества въ дѣлѣ сближенія новаго міра съ древнимъ.—Переселеніе народовъ; его значеніе.—Образованіе романскихъ націй.—Отношеніе католицизма къ языческому міру.—Романтизмъ.—Воззрѣнія на любовь, какъ существенно-христіанскій элементъ романтизма.—Рыцарство.—Свѣтское и духовное рыцарство. — Сущность романтизма.—Составныя части романтизма.

Въ сочиненіяхъ Лукіана, Ювенала, Петронія, Тацита и Светонія [живо изображается] процессъ постепеннаго разложенія древняго міра. Послѣдній часъ этого отжившаго и совершенно истощеннаго общества долженъ былъ пробить. Зародышемъ новаго была *христіанская идея*; она росла все мало по малу и въ безумную эпоху императоровъ стала непреодолимой духовной силой, которая потрясла до основанія соціальное зданіе древности; это зданіе безнадежно рушилось по частямъ подъ ударами германскихъ народовъ и подъ ураганомъ народнаго переселенія. Это страшное разрушеніе длилось 4 или 5 вѣковъ и стремилось повидимому совершенно разрушить образованность древняго міра; результатомъ всего этого было то, что въ концѣ 8-го и въ началѣ 9-го вѣка выступили на сцену исторіи два господствующія учрежденія новаго міра—*римское папство* и *германо-римская имперія*: на этихъ двухъ краеугольныхъ камняхъ со-

средоточивалась вся средневѣковая жизнь. Этотъ обширный періодъ всемірной исторіи, не смотря на все преднамѣренное или непреднамѣренное прикрашиванье, долженъ показаться варварскимъ спокойному наблюдателю настоящаго времени, хотя нелѣпо было бы упрекать средневѣковыхъ людей въ томъ, что они чувствовали, думали и поступали такъ, какъ требовали этого господствующія идеи того времени.

Направленіе умамъ давала церковь....

Древнее Христіанство покорило старый міръ возвышенностью и энергіей своего нравственнаго ученія. Оно было предназначено самою исторіею, какъ необходимая духовная реакція противъ неукротимой, грубой чувственности. Человѣчество нуждалось въ печальномъ, но цѣлительномъ постѣ, чтобы отдохнуть отъ шумныхъ карнаваловъ римской имперіи, нерѣдко доходившихъ до безумной оргіи. Здѣсь произошло то же явленіе, какое происходитъ всегда, когда новый принципъ выступаетъ противъ стараго со всею свѣжестью, рѣзкостью и исключительностью своей юношеской силы. «Христіанство—говоритъ Жанъ Поль—какъ будто въ судный день истребило весь чувственный міръ со всѣми его прелестями, снесло его въ одинъ надгробный холмъ, сдѣлало изъ него ступень небесной лѣстницы, и на мѣсто его воздвигло міръ духовный: все настоящее—земное принесено было въ жертву будущему—небесному». Когда-то это было не однимъ стремленіемъ, а настоящей дѣйствительностью. Поэтому, отношеніе Христіанства къ искусству и наукѣ было сначала совершенно враждебное: христіанство вынуждено было постоянными преслѣдованіями къ самой односторонней нетерпимости, и, пріобрѣтши силу, возстало съ ожесточеніемъ на сокровища древней образованности. Разрушеніе обозначило путь новаго торжествующаго принципа. Фанатическіе монахи и отшельники съ ревностью, достойною лучшаго дѣла, бросились на истребленіе сокровищъ древняго искусства и науки. Наилучшія зданія и произведенія искусства погибали подъ руками фанатиковъ, драгоцѣннѣйшія библіотеки сжигались этими ревнителями благочестія, прекраснѣйшіе плоды поэтическаго вдохновенія и философской мысли были заклеймены печатью грѣховности и, какъ произведенія злаго духа, подвергались проклятію благочестивыхъ отцовъ церкви. На развалинахъ погибшаго веселаго культа жизни основалось новое ученіе, говорившее о смерти и тлѣніи всего земнаго, отрицавшее всѣ свѣтлые образы античныхъ воззрѣній. Но когда миновали первыя увлеченія фанатизма, и когда снова явился вопросъ о культурѣ и образо-

ванiи, каждому мыслящему легко было убѣдиться, что основанiе новой, совершенно специальной образованности, отрицающей весь трудъ предыдущей культуры, было бы однимъ самообольщенiемъ. Не смотря на всю исключительность понятiй, господствовавшихъ у новыхъ писателей, нужно было неизбѣжно заимствовать матерiалы для новой постройки у тѣхъ же язычниковъ, которыхъ еще недавно такъ сильно презирали. А такъ какъ въ то же время чувствовалась необходимая потребность и въ поэтическихъ образахъ религiи, то и здѣсь снова прибѣгли къ древнимъ поэтамъ, которые не разъ были преданы проклятiямъ.

Мы увидимъ дальше, что это сближенiе было послѣдовательно проведено только въ католической формѣ христiанства; напротивъ, древнее христiанство, по своей аскетической строгости, не допускало никакой художественной разработки ученiя; враждуя съ мiрской жизнью, аскеты возставали и противъ лучшаго ея украшенiя, противъ искусства. Такое настроенiе опредѣлило и тонъ первоначальной христiанской поэзiи: она почерпала свое вдохновенiе изъ Ветхаго Завѣта. Отсюда первая христiанская поэзiя заняла свои сверхъестественныя видѣнiя и картины; псалмы придали христiанской лирикѣ особенный тонъ, совершенно соотвѣтствовавшiй сокрушенному удаленiю отъ земной «юдоли плача». Форма, избранная первыми христiанскими поэтами, была воспроизведенiемъ древнихъ формъ и долго имъ оставалась; содержанiе составляли большею частью парафразы Евангелiя, а потомъ жизнеописанiя мучениковъ, изъ которыхъ впослѣдствiи выросли громадныя собранiя легендъ. Первые поэты оставили также много гимновъ въ честь Спасителя, котораго они представляли или пастыремъ, пасущимъ стадо вѣрныхъ, или агнцомъ, искупающимъ собою грѣхи мiра. Было также много гимновъ о Св. Духѣ; о Богѣ Отцѣ упоминалось въ нихъ рѣже. По самому настроенiю поэтовъ, всѣ эти произведенiя были очень однообразны и вмѣстѣ несовершенны. Они постоянно оставались въ одной сферѣ, и дать имъ другой тонъ, болѣе житейскiй, ввести человѣческiе интересы, считалось грѣхомъ. Такимъ образомъ, напр., епископъ Гелiодоръ лишенъ былъ епископства за то, что написалъ романъ: *Теагенъ и Хариклея*.

Первыя церковныя пѣсни были пѣснопѣнiя греческой церкви; въ гимнахъ разныхъ представителей этой поэзiи лирическiе элементы еврейскаго псалма соединяются съ простотой и достоинствомъ греческой формы. Извѣстнѣйшими изъ этихъ писателей были *Климентъ Александрiйскiй* (ок. 200)

которому, за его знаменитый гимнъ «*къ Искупителю*», нѣкоторые даютъ славу древнѣйшаго христiанскаго поэта; потомъ *Григорiй*, епископъ Назiанзскiй (391), которому приписываютъ сочиненiе первой христiанской драмы: *Страждущiй Христосъ* (Χριστὸς πάσχων), на цѣлую треть составленной изъ стиховъ Эврипида *).

Изъ римско-церковной поэзiи произошла ново-латинская поэзiя; она продолжалась въ ученомъ мiрѣ до самаго 18-го столѣтiя, но съ теченiемъ времени освободилась отъ церковнаго характера, и, строго подражая классическимъ формамъ въ тонѣ Виргилiя, Горацiя и Овидiя, или разрабатывала эпическiе сюжеты, или возставала въ сатирѣ на глупости и пороки, или пускалась въ эротическую лирику. Рядъ знаменитыхъ ново-латинскихъ поэтовъ начинается съ 9-го вѣка и идетъ до 18-го столѣтiя; во главѣ его можно поставить аббата изъ Рейхенау *Валафрида Страбона* (ум. 949), а въ концѣ кардинала Мельхiора *Полиньяка* (ум. 1741). Между этими именами стоятъ другiя знаменитыя имена, напр., гандерсгеймская монахиня *Гросвита*, *Iоаннъ Салисбюрiйскiй*, *Абелардъ*, *Гвалтеръ Манъ* (Mihi est propositum), *Петрарка*, *Полициано*, *Санназаро*, *Понтанусъ*, *Феликсъ Геммерлинъ*, *Рейхлинъ*, *Эразмъ*, *Ульрихъ фонъ-Гуттенъ*, *Iоаннъ Секундусъ* и *Гуго Гроцiй*. Всѣ названные нами поэты и еще многiе другiе, писавшiе по-латыни, сохраняя воспоминанiе о духѣ и формахъ классической древности, безъ сомнѣнiя благотворно дѣйствовали на болѣе образованныхъ изъ своихъ современниковъ. Но эта латинская литература, какъ и всякая другая литература на мертвомъ языкѣ, имѣла значенiе только въ одномъ кружкѣ ученыхъ; она никогда не доходила до степени самостоятельнаго искусства, и скорѣе мѣшала, нежели содѣйствовала развитiю нацiональныхъ литературъ.

Бурное переселенiе народовъ разгромило римскiй мiръ и подавило истощенную цивилизацiю напоромъ грубой природной силы. Но эта гроза очистила въ то же время атмосферу всемiрной исторiи и влила свѣжую, здоро-

*) Ср. Ellissen, Analekten d. mittel-und neugriech. Literatur, I часть, гдѣ помѣщено это сочиненiе въ оригиналѣ и въ переводѣ съ литературно-историческими коментарiями. Это замѣчательное явленiе въ литературной исторiи, но поэтическаго достоинства оно не имѣетъ. Трагическое въ этой пьесѣ весьма неудачно, и авторъ очень странно пользуется Эврипидомъ, влагая въ уста Богоматери взятое у Эврипида обращенiе къ «Матери-землѣ» и богу солнца—Гелiосу.

вую кровь въ изсохшія жилы общественнаго тѣла. Давно уже вошло въ поговорку, которую всѣ безсознательно повторяютъ, что вторженіе «варваровъ» въ Римскую имперію и переселеніе народовъ отодвинули развитіе человѣчества на цѣлые вѣка назадъ. Ничего не можетъ быть ошибочнѣе и несправедливѣе этого взгляда, совершенно невѣрнаго исторически, потому что весь физически и морально испорченный югъ своимъ возрожденіемъ обязанъ былъ единственно и исключительно германскимъ племенамъ, вторгнувшимся завоевателями въ его предѣлы. Мы видѣли въ самомъ дѣлѣ, что древняя образованность пришла въ совершенное разстройство еще за долго до нападенія «варваровъ». Германцы были только исполнителями одного изъ тѣхъ великихъ изреченій грозной исторической Немезиды, которыя отжившее общество обрекаютъ уничтоженію, и новое вызываютъ къ жизни.

Германскіе народы, перешедшіе, во время той всеобщей революціи, которую мы называемъ народнымъ переселеніемъ, съ сѣвера и сѣверо-востока на югъ и западъ, завоевали провинціи римскаго государства, смѣшались съ покоренными обитателями своихъ новыхъ жилищъ, и изъ этой амальгамы произошли тѣ смѣшанныя націи, которыя называются *романскими*. Смѣшеніе побѣдителей съ побѣжденными римлянами происходило не только въ крови, но даже и въ языкѣ; а такъ какъ латинскій языкъ былъ замѣчательно выработанъ, то очень естественно, что онъ скоро до того подчинилъ себѣ грубыя нарѣчія побѣдителей, что во всѣхъ странахъ, входившихъ прежде въ составъ Западной Римской Имперіи, сталъ главной основой разговорной рѣчи и письма. Между тѣмъ и латинскій языкъ долженъ былъ подчиниться вліянію чужихъ элементовъ. Собственная латынь сохранялась только въ языкѣ ученыхъ и церкви; но въ устахъ народа, латинскій языкъ, перерабатывая чужіе матеріалы, терялъ все болѣе и болѣе свою оригинальность и мало-по-малу превратился въ такъ-называемый романскій (Romanzo). Этотъ языкъ довольно долго держался, какъ общій языкъ всѣхъ романскихъ странъ, но, по мѣрѣ рѣзкаго дѣленія различныхъ романскихъ народностей, онъ также раздѣлился на нѣсколько отдѣльныхъ нарѣчій *). Существеннымъ отличіемъ поэтической формы въ романскомъ

---

*) Въ латинскомъ языкѣ также различались sermo rusticus (народный языкъ) и sermo urbanus (письменный языкъ), и послѣдній отдѣлился отъ перваго съ тѣхъ только поръ, когда началась литературная дѣятельность римлянъ. Ясно,

языкѣ сдѣлалась *риѳма* (rima), въ противоположность германской *аллитераціи*; риѳма уже давно встрѣчается изрѣдка у латинско-христіанскихъ поэтовъ, но въ общее употребленіе вошла въ романскомъ языкѣ, по всей вѣроятности, только по примѣру испано-арабской и сицилійско-арабской поэзіи. Смѣшеніе сѣверныхъ народовъ съ южными имѣло ту невыгоду для первыхъ, что они или совершенно лишились, или потеряли большую часть своей первоначальной исторіи и національной эпопеи, на которыхъ основывается самостоятельное историческое развитіе народа. Впрочемъ за эту потерю сѣверъ былъ вознагражденъ до нѣкоторой степени усвоеніемъ южной эластичности, которая смягчила его первобытную суровую натуру, не переламывая ее совершенно; такъ что, вообще говоря, смѣшеніе сѣвернаго элемента съ южнымъ имѣло самое благопріятное вліяніе на ходъ государственнаго и духовнаго развитія.

При столкновеніи Сѣвера съ Югомъ, народы передавали другъ другу свои воззрѣнія, миѳы, преданія и сказки, и все это образовало поэтическій капиталъ, богатствомъ котораго могли воспользоваться впослѣдствіи безчисленные поэты. Наконецъ, что важнѣе всего, романскія племена сгладили въ христіанствѣ тотъ спиритуалистическій характеръ, который въ немъ уже слишкомъ развился прежде, и въ видѣ католицизма на столько сблизили его съ человѣческою жизнью, сколько это было возможно. Южныя племена всегда были слишкомъ привязаны къ наслажденію, и приходъ сѣверныхъ племенъ до того освѣжилъ и укрѣпилъ ихъ, что имъ уже не могла понравиться исключительность пустынной жизни и аскетизма. Поэтому христіанство у южныхъ народовъ превратилось въ католицизмъ, въ религію болѣе чувственную, которая создала себѣ свою цѣлую миѳологію, воспользовалась языческими преданіями, поставила во главѣ своей миѳологіи Мадонну, продолжала языческіе обычаи и праздники подъ христіанскими именами, и если не освящала, то по крайней мѣрѣ допускала наслажденіе жизнью до такой степени, что даже и грѣшнику открывала еще путь въ небесное царство чрезъ широкія врата церковной милости. Конечно, чтобы не подорвать самого себя, католицизмъ не могъ отвергать ни небеснаго царства, ни ада, т. е., вообще будущей жизни; но зато онъ допускалъ все, чтобы сдѣлать земную жизнь сколько можно спокойною и

что тотъ латинскій языкъ, который послѣ смѣшенія съ нарѣчіями пришельцевъ превратился въ romanzo, былъ именно sermo rusticus.

пріятною; своимъ вмѣшательствомъ онъ смягчилъ грубость феодальной тиранніи и пріобрѣталъ посредствомъ своей іерархіи сочувствіе народа; съ одной стороны онъ избавлялъ народъ отъ голодной смерти, учреждая благотворительныя заведенія, а съ другой избавлялъ этотъ народъ отъ огрубѣнія, доставляя ему эстетическое наслажденіе пышнымъ церемоніаломъ своего богослуженія.

Католицизмъ породилъ христіанское искусство Запада: онъ хотѣлъ дѣйствовать на чувство и сердце человѣка, и потому не могъ обойтись безъ поэтическаго слова, безъ живописи и музыки; мало того, онъ обратилъ свои церкви въ театры, и, представляя на нихъ разныя религіозныя пьесы (мистеріи, miracles, moralités), положилъ основаніе новѣйшей драмѣ *).

Католицизмъ, возобновившій въ себѣ фантастику и символизмъ древней Индіи, былъ и источникомъ *романтизма*, этой характеристической черты не только одной романской, но и всей средневѣковой поэзіи. Романтизмъ нашелъ себѣ и другія основы въ смѣшеніи національныхъ особенностей, сказаній и воззрѣній, происшедшемъ вслѣдствіе народнаго переселенія, и въ тѣхъ смутныхъ стремленіяхъ къ свободѣ, которыя высказывались въ обществѣ, страдавшемъ отъ феодализма. Романтизмъ ставитъ себѣ первой задачей — представить борьбу человѣка между предписаніями христіанской морали и требованіями природы. Эта борьба должна до такой степени возвышать человѣка надъ всѣмъ чувственнымъ, что онъ побѣждаетъ искушенія міра; но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ не можетъ отрѣшиться совершенно отъ земнаго, и такимъ образомъ остается всегда съ болѣзненнымъ раздраженіемъ и неудовлетворенными стремленіями. Существенно христіанскимъ является романтизмъ въ своемъ воззрѣніи на любовь. Романтизмъ основываетъ именно культъ любви и дѣлаетъ идоломъ его женщину **). Романтизмъ даетъ женщинѣ совершенно другое значеніе и мѣсто, нежели то, которымъ она пользовалась въ античномъ мірѣ. Центромъ жизни въ древнемъ мірѣ былъ мужчина, какъ представитель дѣятельной силы; въ романтизмѣ, напротивъ, женщина, какъ типъ сердечнаго чувства. Христіанство, какъ религія смиренія и покорности, обоготворило женщину, и

*) См. ниже: «Мистеріи».

**) Не подлежитъ сомнѣнію, что женщина среднихъ вѣковъ очень часто совершенно расходилась съ этимъ идеаломъ романтизма.

оттого романтизмъ очень послѣдовательно понимаетъ любовь, какъ духовное совершенство, какъ мистическій актъ, который не имѣетъ ничего общаго съ естественной, т. е., физической любовью, или по крайней мѣрѣ одинъ даетъ ей необходимое освященіе. Мы оставляемъ нерѣшеннымъ вопросъ — дѣйствительно-ли выиграла поэзія отъ этого измѣненія роли женщины на столько, какъ думаютъ объ этомъ романтики, но нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что женскія личности древняго міра, какъ Андромаха, Пенелопа, Навзикая, Антигона и др., навсегда останутся блестящими образцами самой чистой и благородной женственности.

Идеалъ любви въ романтизмѣ былъ тѣмъ солнцемъ, лучи котораго развили цвѣтъ средневѣковой общественной жизни—*рыцарство*. Душою романтизма была любовь (къ Богу и женщинѣ), и рыцарство было ея воплощеніемъ; въ рыцарствѣ идея романтизма достигаетъ своего полнѣйшаго осуществленія, и притомъ по двумъ различнымъ направленіямъ; это выражалось и въ раздѣленіи одного цѣлаго цикла сказаній: въ миѳахъ объ Артурѣ романтизмъ представилъ свѣтское рыцарство, въ сказаньяхъ о Св. Чашѣ (St. Graal)—духовное. Циклъ сказаній о королѣ Артурѣ, въ тѣсномъ смыслѣ, полонъ блестящею жизнью рыцарства—съ банкетами, турнирами и любовными похожденіями; служеніе любви и чести является здѣсь въ цѣлой системѣ, до нѣкоторой степени опередившей то утонченное пониманіе любви и чести, которое позднѣе является въ испанской драмѣ; рыцари Артурова Круглаго Стола, при всемъ благочестіи, очень любезны, ихъ образъ мыслей и цѣль ихъ разнообразныхъ приключеній совершенно свѣтскія, и они, нисколько не стѣсняясь, срываютъ каждый цвѣтокъ, который попадается имъ подъ руку въ ихъ странствованіяхъ. Сказанья о Граалѣ, въ тѣсномъ смыслѣ, открываютъ, напротивъ, совершенно иной міръ; въ немъ главнымъ образомъ разработана аллегорическая сторона романтизма: — рыцарство, въ томъ смыслѣ, въ какомъ оно описано выше, представляетъ только веселый фарсъ къ серьезной мистеріи служенія св. чашѣ; міровоззрѣніе этого цикла вполнѣ христіанское, т. е., сверхъ-естественное и аскетическое; столкновенія человѣческаго чувства съ христіанской моралью ярко выступаютъ впередъ; любовь существуетъ скорѣе въ идеалѣ, чѣмъ въ дѣйствительности; такимъ образомъ христіанская двойственность, дуализмъ жизни—настоящей и будущей, проникаетъ оба типа рыцарства, которые являются въ сказаніяхъ объ Артурѣ и о Граалѣ, въ которомъ (Граалѣ) нельзя не замѣтить восточнаго вліянія, принесеннаго

крестовыми походами; но этотъ дуализмъ остается непримиреннымъ въ этихъ типахъ, какъ и вообще, онъ, не примиряясь, проникалъ міръ романтизма, всю жизнь среднихъ вѣковъ. Рыцарство, какъ политическое тѣло, выросло на почвѣ феодализма; оно восходило различными ступенями до главы своей, императора; на другой сторонѣ стоитъ папа, какъ глава духовной іерархіи; эта свѣтская и духовная власть, представители земнаго и небеснаго, стоятъ въ постоянной враждѣ другъ противъ друга. Вотъ единство средневѣковой жизни, прославленной новѣйшими романтиками. Такое воображаемое единство въ сущности непремѣнно разрушило бы романтизмъ, потому-что романтическое собственно и заключается въ этомъ раздвоеніи: это—вѣчное недовольство, неудовлетворимое стремленіе и постоянный порывъ земнаго къ сверхъ-естественному. Такимъ романтизмъ выразилъ себя всемірно-исторически въ крестовыхъ походахъ; въ это блестящее время рыцарства романтизмъ нашелъ и свое высшее формальное совершенство въ тѣхъ столкновеніяхъ Востока съ Западомъ, которыя произошли вслѣдствіе крестовыхъ походовъ и борьбы христіанства съ поклонниками ислама въ Испаніи и Южной Франціи.

Мы замѣтили выше, что романтизмъ, порожденный христіанствомъ, служитъ характеристическимъ признакомъ средневѣковой поэзіи, но, въ отношеніи къ романской литературѣ, въ его развитіи участвовали и другіе особенные элементы,—*воспоминанія античной*, или, точнѣе говоря, *римской поэзіи*, и элементъ *національности*, то подчиненный имъ, то побѣждающій ихъ. Борьба этихъ двухъ элементовъ наполняетъ собою всю литературную исторію романскихъ народовъ (французовъ, итальянцевъ, испанцевъ и португальцевъ); она кончается благопріятно для національнаго элемента только въ драматической литературѣ Испаніи.

I. Шерръ.

(Всеобщ. ист. литер., Спб. 1867. Стр. 125—134).

---

8. Мистеріи.

Католицизмъ породилъ христіанское искусство Запада: онъ хотѣлъ дѣйствовать на чувство и сердце человѣка и потому не могъ обойтись безъ поэтическаго слова, безъ живописи и музыки; мало того, онъ обратилъ свои церкви въ театры и, представляя на нихъ разныя религіозныя

піесы (Мистеріи, miracles, moralités), положилъ основаніе новѣйшей драмѣ.

Хотя строгіе учители и законодатели новой церкви и старались силой подавить все, что напоминало о старыхъ предразсудкахъ, но за то другіе дальновидные и вліятельные люди пришли къ убѣжденію, что гораздо полезнѣе пощадить закоренѣлыя привычки, но только стараться дать имъ лучшее направленіе. Такимъ образомъ потокъ языческихъ удовольствій, который и безъ того уже смѣшался съ христіанскимъ элементомъ, проникъ наконецъ въ самую церковь. Первоначальное значеніе танцевъ, пѣнія и другихъ выраженій радости мало по малу забылось, и что собственно служило къ прославленію Сатурна или Вакха, было перенесено теперь на Іоанна, Стефана и даже на самаго І. Христа. Въ священные дни народъ собирался обыкновенно около церквей, раскидывая палатки изъ древесныхъ вѣтвей и устроивалъ веселое пиршество. Такъ какъ языческіе праздники часто совпадали съ христіанскими, то и на этихъ начала высказываться та же радость, и несдерживаемая веселость наполнила скоро церкви и кладбища танцами, переодѣваніями и мірскими пѣснями. При такихъ обстоятельствахъ, конечно, могли являться пѣвцы и комедіянты, чтобы дать пищу народному веселью и охотѣ къ зрѣлищамъ. На это намекаетъ, кажется, одинъ капитулярій временъ Карла В.; въ немъ запрещается комедіянтамъ (scenicis) надѣвать церковныя одежды, что они вѣроятно дѣлали, чтобы давать свои представленія въ церкви, вмѣстѣ съ духовными. Одно позднѣйшее постановленіе собора формально запрещаетъ такое безчинство; запрещеніе издано въ 1316 году, но фактъ, по всей вѣроятности, существовалъ и нѣсколько вѣковъ раньше. Святость мѣста и дня должна была конечно требовать, чтобы вмѣсто мірскихъ приключеній представлялись тѣ эпизоды священной исторіи, которымъ посвящался праздникъ, и такимъ образомъ тотъ зародышъ драмы, который можно видѣть въ самыхъ обрядахъ древнѣйшихъ христіанскихъ праздниковъ (особенно въ поперемѣнныхъ изреченіяхъ священника, діакона и общины), развился въ полную драму. До тѣхъ поръ, пока эта драма находилась въ рукахъ странствующихъ актеровъ и легкомысленныхъ духовныхъ, которые къ нимъ присоединились, она, конечно, не могла обойтись безъ необузданностей и нарушенія святыни; поэтому церковь много разъ находила себя вынужденною издавать противъ нея запрещенія. Но скоро увидѣли, что удержать возбужденную въ народѣ

страсть къ подобнымъ увеселеніямъ нельзя, и потому клиръ, который давно старался представить наглядно чудеса искупленія, рѣшился воспользоваться этой страстью, чтобы осуществить свое намѣреніе. Въ самомъ дѣлѣ не доставало только внѣшняго толчка, чтобы заставить духовныхъ принять на себя представленія священныхъ исторій. Церковные гимны и антифоны, изреченія священниковъ и разные обряды служенія развивали все болѣе и болѣе драматическій элементъ; объясненіе священной исторіи для народа часто переходило въ мимику; во время чтенія священнаго писанія духовные уже давно имѣли обычай развертывать свитки, на которыхъ наглядно представлялись описываемыя происшествія; такимъ образомъ переходъ къ живому и вполнѣ драматическому изображенію былъ уже очень близокъ. Чтобы избѣгнуть упрековъ въ томъ, что новый обычай не совмѣстенъ съ святостью храма, духовенство ссылалось на поученіе и назидательность, которыя приносятъ народу подобныя зрѣлища. Правда, эта цѣль не всегда имѣлась въ виду въ подобныхъ случаяхъ; къ благочестивому представленію нерѣдко примѣшивались и свѣтскія шутки; но церковь вообще уже взяла назадъ свои осужденія и даже сама требовала этихъ представленій, которыя она поставила на ряду съ другими обрядами церкви подъ именемъ мистерій, которое дается имъ въ различныхъ декреталіяхъ и соборныхъ опредѣленіяхъ.

І. Шерръ.

(Всеобщ. ист. литер., 131—132).

---

9. Школьная драма.

Время возникновенія школьной драмы.—Значеніе шк. драмы въ исторіи европейской драматической литературы.—Составъ шк. драмы въ Германіи,—въ Польшѣ.—Языкъ.—Народные элементы шк. драмы.—Содержаніе польскихъ шк. комедій въ XVII в.—Начало драматическихъ дѣйствъ въ московской академіи.—Характеръ школьной драмы въ Кіевѣ.

Зарожденіе школьной драмы въ западной Европѣ относится къ періоду такъ называемаго *возрожденія наукъ*. Лютеръ своимъ мощнымъ словомъ поддержалъ раздробленныя попытки преподавателей занимать школьную молодежь представленіемъ комедій Теренція; реформація отнеслась сочувственно къ нарождавшемуся отдѣлу драматическихъ произведеній, и уже первые ея двигатели и провозвѣстники, проникнутые горячими симпатіями къ классической древности и въ то же время всецѣло преданные родному, содѣйствовали собственнымъ перомъ успѣхамъ школьной драмы. Въ свою очередь, школьная драма Германіи вѣрно служила дѣлу реформаціи, такъ что тѣ мѣстности, въ которыхъ реформаціонное движеніе нашло себѣ болѣе воспріимчивую почву и развилось сильнѣе и энергичнѣе, были вмѣстѣ съ тѣмъ отмѣчены и особеннымъ процвѣтаніемъ школьной драмы. Представленіе драмъ во многихъ мѣстностяхъ Германіи сдѣлано было для высшихъ школъ обязательнымъ. Прежняя дидактическая или педагогическая задача—служить средствомъ для изученія латинскаго языка—казалась слишкомъ узкою въ XVI вѣкѣ, и, открывъ свою сцену вниманію не одного только «школьнаго совѣта», но и гражданъ города, школьная драма почувствовала потребность сначала въ разъясненіяхъ своего содержанія на нѣмецкомъ языкѣ, а потомъ совершенно замѣнила свою латинскую рѣчь родною; этотъ переворотъ совершился въ нѣмецкой школьной драмѣ довольно рано. Позднѣе и іезуиты взяли школьную драму въ свои руки и обратили на протестантовъ этотъ окрѣпшій и созрѣвшій продуктъ, который посѣянъ былъ гуманистами и выращенъ реформаціей. Іезуиты придали старой школьной драмѣ много внѣшняго блеска, не щадили средствъ для роскошной ея обстановки; но они привили къ ней и свое направленіе. Школьныя сцены іезуитскихъ коллегіумовъ стали посѣщаться дворомъ, государями; благодаря заботливости іезуитовъ, область школьной драмы расширилась: въ нее вошли ludi caesarei, посвящавшіяся прославленію побѣдъ, торжественныхъ дней, именинъ, въѣзда въ городъ высокихъ царственныхъ лицъ. Къ концу XVII вѣка школьная драма во многихъ мѣстностяхъ Германіи представляла уже много родственныхъ чертъ съ торжественною одой и придворною поэзіей, усвоивая себѣ и стиль послѣднихъ.

Въ Польшѣ школьныя комедіи были еще до іезуитовъ; но отцы этого ордена содѣйствовали особенному ихъ развитію въ этой странѣ. Въ Польшѣ, болѣе чѣмъ въ какой-либо другой странѣ, школьная драма испытала на себѣ вліяніе іезуитовъ, сдѣлалась ихъ органомъ, и можетъ быть, благодаря этому вліянію, особенно разрослась въ ущербъ болѣе свободному и правильному развитію театра: не безъ основанія полагаютъ, что развитіе драмы вообще и успѣхи театра задерживались въ Польшѣ іезуитскимъ воспитаніемъ. Хотя въ XVII вѣкѣ драмы представлялись и въ католиче-

скихъ и въ протестантскихъ школахъ Польши, но къ числу древнѣйшихъ польскихъ діалоговъ принадлежатъ іезуитскіе. Окраску эту Польша передала драматическимъ дѣйствіямъ Московской славяно-греко-латинской академіи.

Школьная драма имѣетъ важное значеніе въ исторіи европейской драматической литературы: распущенности средневѣковыхъ мистерій она противопоставила строго опредѣленный типъ античной драмы. Выдвигая драматическія зрѣлища изъ нѣдръ народной жизни въ узкую сферу людей образованныхъ, подтачивая въ самомъ корнѣ народныя основы театра, она подчиняла формы драматической поэзіи извѣстнымъ, хотя изчужи заимствованнымъ правиламъ. Піесы древнихъ классиковъ, которыя съ конца XV вѣка переводились и дѣлались образцами подражанія въ Германіи и Польшѣ, если и не дали на первое время яснаго уразумѣнія различія трагедіи отъ комедіи (такъ что въ XVI вѣкѣ называли комедіею то, что скорѣе должно было получить названіе трагедіи, или прибѣгали къ двусмысленному слову *трагикомедія*, чтобы выпутаться изъ затруднительныхъ опредѣленій), то съ другой стороны тѣ же піесы древнихъ классиковъ дали школьной, ученой драмѣ свою опредѣленную внѣшнюю форму. Въ XVII вѣкѣ школьныя комедіи католической Германіи состояли обыкновенно изъ слѣдующихъ частей: 1) общаго *пролога*, въ которомъ излагалось содержаніе всей піесы; 2) отдѣльныхъ прологовъ къ каждому ея акту; 3) нѣсколькихъ *актовъ* съ одинаковымъ числомъ *сценъ* въ каждомъ; 4) *хора*, которымъ завершался каждый актъ, и въ которомъ изъяснялся нравственный смыслъ представленнаго дѣйствія; *хоры* сопровождались иногда инструментальною музыкою (*играніемъ*, по выраженію Симеона Полоцкаго); 5) мѣсто послѣдняго хора иногда замѣнялъ *эпилогъ*, такъ что послѣдній хоръ разсматривали какъ эпилогъ школьной драмы. Отъ этого обычнаго типа школьная драма католической Германіи дѣлала лишь легкія уклоненія. Иногда она осложнялась, особенно подъ перомъ іезуитовъ, прибавленіемъ предварительной аллегорической піесы (praeludium, allegorisches Vorspiel). Въ той же самой формѣ, съ тѣми же разчлененіями является школьная драма и въ Польшѣ. Въ составъ ея, какъ и школьныхъ діалоговъ, входили слѣдующія части: 1) прологъ; 2) извѣстное число актовъ, или частей; 3) хоры между актами; 4) эпилогъ. Польскій прологъ выходилъ namieniając, o czem się rzecz ma toczyc. Въ эпилогѣ, имѣвшемъ значеніе заключительнаго хора, приносилась зрителямъ благо-

дарность за вниманіе. Прологи въ «акціяхъ» польскихъ іезуитовъ помѣщались иногда передъ каждою отдѣльною сценою. Хоровъ иногда не было. Удержавъ смыслъ, какой былъ ему присвоенъ въ античной трагедіи, хоръ школьной драмы сохранялъ или пытался сохранить и ту метрическую форму, которую онъ имѣлъ въ древней трагедіи. Это стремленіе замѣтно еще въ хорѣ школьныхъ драмъ Кіева (напримѣръ, въ трагикомедіи Іосифъ патріарха).

Въ Польшѣ школьныя піесы, «акціи», діалоги писались на латинскомъ или на польскомъ языкѣ. Иногда въ латинскихъ піесахъ, какъ Польши, такъ и Германіи, прологъ, излагавшій содержаніе отдѣльныхъ актовъ, эпилогъ и хоры передавались на языкѣ польскомъ, чтобы сдѣлать пониманіе представляемой піесы доступнымъ для большинства. Съ тою же цѣлію знатнымъ лицамъ незадолго до представленія школьной драмы разсылался проспектъ или программа ея, заключавшая въ себѣ названіе піесы, басню ея, ходъ дѣйствія по актамъ и сценамъ, перечень дѣйствующихъ лицъ и имена актеровъ-школьниковъ *). Эти программы часто оказываются единственными остатками старыхъ школьныхъ піесъ. Въ Польшѣ подобныя программы вошли въ употребленіе уже въ XVI вѣкѣ и держались потомъ не одно столѣтіе; иногда онѣ раздавались и въ печатныхъ экземплярахъ.

Народная жизнь не оставалась вполнѣ чуждою польской школьной драмѣ. Съ давняго времени послѣдняя стало освѣжаться такъ называемыми *интермедіями* или *интерлюдіями*, піесами, которыя разыгрывались между отдѣльными актами или сценами школьной драмы, всегда писались на народномъ языкѣ, часто съ соблюденіемъ провинціальныхъ говоровъ, и часто представляли вѣрныя картины обыденной жизни народа. Въ старыхъ интермедіяхъ польскихъ хранятся драгоцѣнные матеріалы для исторіи народнаго быта.

Содержаніе польскихъ школьныхъ комедій въ XVII вѣкѣ было довольно разнообразно. 1) Сближаясь съ средневѣковыми мистеріями и ми-

---

*) Программы были писаныя, иногда же печатались. Ebeling Mosaik, §. 120. Конечно, эти программы, назначавшіяся для небольшаго кружка зрителей школьныхъ драмъ, печатались въ самомъ незначительномъ количествѣ экземпляровъ. Этимъ объясняется необыкновенная рѣдкость программъ Московской славяно-греко-латинской академіи.

раклями, онѣ брали свое содержаніе изъ области религіозной, изъ ветхаго и новаго завѣта, дѣяній святыхъ, переливая библейскій сюжетъ въ античныя формы, излагая, напримѣръ, исторію дочери Іеѳая выдержками изъ Ифигеніи въ Авлидѣ. 2) Греко-римская исторія давала обильный матеріалъ для этихъ драмъ. 3) Содержаніе школьныхъ піесъ заимствовалось изъ школьной жизни и практики, изъ круга вопросовъ и интересовъ научныхъ. 4) Особенно сильное распространеніе получили въ XVII вѣкѣ школьныя піесы панегирическаго характера, посвященныя прославленію важныхъ государственныхъ событій, побѣдъ, семейныхъ празднествъ короля, прибытія и отъѣзда знатныхъ лицъ и т. п. Въ числѣ дѣйствующихъ лицъ польскихъ школьныхъ драмъ являются государства, церковь, миѳологическія личности и божества, геніусы отдѣльныхъ странъ и народностей, мудрость, вѣра, надежда, совѣсть и т. д. Аллегорическія личности средневѣковыхъ моралитѣ воскресли въ школьной драмѣ.

«Комедіи» Симеона Полоцкаго познакомили Москву XVII вѣка съ формой и существенными принадлежностями ученой, школьной польской драмы; еще ранѣе привилась она въ Кіевской коллегіи, гдѣ издавна былъ обычай въ извѣстное время года представлять драматическія дѣйства. Въ Московской академіи драматическія дѣйства развились почти съ начала XVIII вѣка, то-есть, съ того времени, когда православные греки уступили въ ней мѣсто кіевскимъ ученымъ, вызваннымъ Стефаномъ Яворскимъ, когда преобладаніе греческаго языка кончилось и началось господство латинскаго діалекта, латинскаго образованія вообще: царь положилъ тому начало, приказавши «завесть въ академіи ученія латинскія». Эти дѣйства были то на русскомъ, то на латинскомъ языкѣ. Въ программахъ школьныхъ драмъ Московской славяно-греко-латинской академіи мы можемъ наблюдать вѣрное подражаніе польской школьной драмѣ.

Въ Кіевской академіи обычнымъ временемъ представленія школьныхъ драмъ издавна были лѣтнія рекреаціи. «Въ три майскія рекреаціи, пишетъ митрополитъ Евгеній, всѣ ученики и учители и сторонніе любители наукъ выходили для забавъ на гору Скавыку *), между овраговъ, при урочищѣ, называемомъ Глубочица **). Тамъ всѣ забавлялись самыми невинными играми, и студенты пѣли канты. Учитель поэзіи для такихъ прогулокъ ежегодно обязанъ былъ сочинять комедіи или трагедіи, а прочіе учители діалоги. Не привязанная къ церкви, какъ въ Львовскомъ братствѣ, или къ академической залѣ торжественныхъ собраній, какъ въ Москвѣ, школьная драма Кіева свободно развивалась подъ открытымъ небомъ, какъ средневѣковая мистерія Западной Европы съ того времени, какъ вышла изъ-подъ опеки церкви. Святость, авторитетъ мѣста, которые естественно должны были стѣснять наставниковъ Львовскаго братства и Московской славяно-греко-латинской академіи при сочиненіи обычныхъ школьныхъ «дѣйствъ», не давили въ этомъ случаѣ наставника Кіевской академія, не обязывали его рабски влачиться по пути, указанному іезуитскою схоластикой, и скрывать свою мысль подъ туманными символами или облекать свое чувство въ холодныя аллегоріи.

Н. Тихонравовъ.

(Ж. М. Нар. Пр., ч. 1879; CCIII, Отд. II, стр. 52—58).

*) Такъ въ просторѣчіи называлась и называется гора Щековица.

**) Урочище это находится съ западной стороны Кіева-Подола.

---

10. Англійскіе комедіанты.

Происхожденіе англійскихъ комедіантовъ и время ихъ распространенія по Германіи. — Онѣмеченіе англійскихъ комедіантовъ. — Сценическая постановка, манера игры и репертуаръ нѣмецкихъ «англійскихъ» комедіантовъ. — Характеръ «англійской комедіи».

«Англійскіе комедіанты» начали распространяться по Германіи въ послѣднее десятилѣтіе XVI вѣка. Данія и богатые торговые города сѣверной Германіи первые подали этимъ пришлецамъ руку гостепріимства. Нидерланды служили главнымъ посредствующимъ звеномъ между Англіею и Германіею въ этомъ артистическомъ общеніи, дополняли новыми силами труппы заѣзжихъ актеровъ, и потому англійскіе комедіанты въ Германіи XVII столѣтія носятъ иногда названіе «англійскихъ и нидерландскихъ комедіантовъ», или же прямо выступаютъ подъ именемъ послѣднихъ. Сна-

чала они играли на англійскомъ языкѣ, кромѣ шута, который объяснялся на нижне-нѣмецкомъ; впослѣдствіи, смѣшавшись съ нѣмецкими актерами, «на хорошемъ нѣмецкомъ языкѣ». Уже въ первые годы XVII столѣтія искусство англійскихъ актеровъ пользовалось хорошею репутаціею въ Германіи. «Англія (писалъ профессоръ Целліусъ въ 1605 году) производитъ много отличныхъ музыкантовъ, комическихъ и трагическихъ актеровъ, которые очень опытны въ сценическомъ искусствѣ; нѣкоторые изъ нихъ иногда оставляютъ на время свою родину, предпринимаютъ путешествія по иностраннымъ націямъ и показываютъ свое искусство при княжескихъ дворахъ». Съ теченіемъ времени при нѣмецкихъ дворахъ вошло въ моду держать англійскихъ комедіантовъ. Датскій король Фридрихъ II (1559 — 1588), имѣлъ у себя на службѣ труппу англійскихъ актеровъ, рекомендованную ему графомъ Лейчестеромъ. Въ 1591 году пріѣхала въ Голландію цѣлая труппа англійскихъ комедіантовъ и пустилась отсюда по Германіи «показывать свое искусство въ музыкѣ, въ представленіи комедій, трагедій и исторій». Нѣкоторые изъ членовъ этой труппы остались въ Германіи надолго,—обстоятельство тѣмъ болѣе важное, что эта труппа находилась въ близкомъ отношеніи къ шекспировскому кружку.

Саксонія въ XVII вѣкѣ особенно была извѣстна своимъ покровительствомъ англійскимъ актерамъ. Еще въ 1586 году вызваны были къ саксонскому двору изъ Даніи «англійскіе инструментисты». За ними въ самомъ началѣ XVII столѣтія являются сюда съ своими комедіями и англійскіе актеры. Въ 1609 году саксонскій дворъ оказалъ имъ особенное покровительство: братъ курфирста принялъ на свое полное содержаніе труппу англійскихъ комедіантовъ. Въ 1605 и 1613 году въ Дрезденѣ играла англійская труппа, во главѣ которой стоялъ Іоаннъ Спенсеръ; онъ явился въ Саксонію съ самою лестною рекомендаціею курфирста бранденбургскаго; впослѣдствіи, въ продолженіи нѣсколькихъ мѣсяцевъ, игралъ при дворѣ короля польскаго; «честно и благопристойно исполнялъ свое дѣло» при матери эрцгерцога Карла, епископа бреславльскаго; ѣздилъ потомъ съ своею труппою въ Ольмюцъ, игралъ, наконецъ, при дворѣ императора Матвѣя. Быстро онѣмечивались странствовавшія по Германіи труппы англійскихъ актеровъ: они восполнялись нѣмцами; часто прямо составлялись труппы изъ нѣмцевъ и, усвоивши себѣ манеру игры и нѣкоторыя пьесы англійскихъ актеровъ, странствовали по Германіи подъ заманчивымъ для того времени именемъ англійскихъ комедіантовъ. Въ 1626 году акробатъ Шиллингъ

получилъ отъ курфирста саксонскаго патентъ на право показывать во всей его землѣ свое искусство, дѣйствовать комедіи (Komödien agiren) и показывать дикихъ звѣрей. Зять его, пикельгерингъ *) Ленгсфельдъ, получилъ впослѣдствіи возобновленіе этого патента и съ своею труппою принятъ былъ къ саксонскому двору; хотя она состояла почти исключительно изъ нѣмцевъ, и въ ней оставался одинъ только истый англичанинъ, но репертуаръ ея состоялъ изъ «англійскихъ комедій». Такъ, въ 1626 году, этими «англичанами» представлены были при дрезденскомъ дворѣ: Ромео и Юлія, Юлій Цезарь, Гамлетъ — принцъ датскій, Лиръ — король англійскій, Шекспира, Dr. Фаустъ и Мальтійскій жидъ, Марлова, и рядомъ съ ними «англійскія комедіи»: Эсѳирь и Аманъ, Блудный сынъ, Амфитріонъ, Неистовый Орландъ и т. д. Въ 1671 году, за нѣсколько мѣсяцевъ до открытія комедійныхъ дѣйствъ въ Москвѣ, при саксонскомъ дворѣ продолжали играть «англійскіе комедіанты».

Англійскіе актеры принесли въ Германію XVII вѣка и новую сценическую обстановку, и новую манеру игры, и, наконецъ, новый репертуаръ. Утрированный стиль въ изображеніи трагическаго характеризуетъ ихъ игру: они выкрикивали патетическіе монологи, «усердно пилили воздухъ руками»; «какой-нибудь дюжій длинноволосый молодецъ разрывалъ страсть въ клочки, чтобы гремѣть въ ушахъ райка»; «въ словахъ и походкѣ они не походили ни на христіанъ, ни на жидовъ, ни вообще на людей; выступали и орали такъ, какъ будто какой-нибудь поденщикъ природы надѣлалъ людей, да неудачно: такъ ужасно подражали они человѣчеству». Такую характеристику англійскихъ актеровъ влагаетъ Шекспиръ въ уста Гамлету. Кровавыми, потрясающими сценами богаты были пьесы англійскихъ комедіантовъ, и онѣ разработывались съ особенною подробностью, развивались до послѣднихъ предѣловъ. Англійскіе актеры принесли съ собою и водворили на нѣмецкой сценѣ особую, самостоятельную фигуру шута: нѣсколько видоизмѣненный вліяніемъ Голландіи, получивши даже новое названіе—Пикельгеринга, шутъ въ теченіе цѣлаго XVII вѣка и даже далеко за его предѣлы былъ неограниченнымъ властелиномъ нѣмецкой сцены. Комическій элементъ не распредѣлялся между дѣйствующими лицами; онъ какъ бы прихлынулъ къ одному центру и собрался весь въ одномъ лицѣ шута. Грубое, ничѣмъ не сдерживаемое шутовство смѣшива-

*) См. ниже.

лось въ пьесахъ англійскихъ актеровъ съ кровавыми сценами и трагическимъ паѳосомъ. «Высокое представленіе перебивалось вздорными сценами, какъ сцены шутовъ и сраженій». Зрители стекались къ подмосткамъ, чтобы видѣть «великолѣпныя сцены», наслаждаться «сценами смѣшными и соблазнительными, слушать стукъ щитовъ, или любоваться молодцомъ въ длинномъ разноцвѣтномъ кафтанѣ съ желтою каймою», т. е. шутомъ *).

Среди труппъ странствовавшихъ актеровъ выработался въ Германіи XVII вѣка особый репертуаръ пьесъ, получившихъ модное названіе «англійскихъ комедій»; уже въ тридцатыхъ годахъ явились въ печати два тома «англійскихъ комедій и трагедій, представленныхъ англичанами въ Германіи, при дворахъ королей, князей и курфирстовъ, также въ знатныхъ имперскихъ, приморскихъ и торговыхъ городахъ». Несомнѣнно, что пьесы, вошедшія въ составъ этого сборника, сложились въ Германіи подъ непосредственнымъ вліяніемъ англійскихъ комедіантовъ, хотя и стоятъ въ довольно слабой связи съ классическими пьесами англійскихъ писателей. Изъ всѣхъ произведеній, внесенныхъ въ это изданіе, одинъ Титъ Андроникъ представляетъ переработку, и притомъ довольно жалкую, трагедіи Шекспира. Быть можетъ, комедіямъ и трагедіямъ этого сборника присвоено было названіе «англійскихъ», ради спекуляціи; или же сюда занесены пьесы какой нибудь посредственной труппы англійскихъ комедіантовъ, давно жившей въ Нидерландахъ и Германіи, потерявшей связь съ современною имъ англійскою сценою и принявшей въ свой составъ нѣмцевъ. Какъ бы то ни было, но въ Германіи XVII вѣка очень часто получали названіе «англійскихъ» не только комедіи и трагедіи, написанныя подъ вліяніемъ піесъ и манеры англійскихъ комедіантовъ, но и такія, которыя успѣли осложниться другими вліяніями и чуждыми англійской сценѣ элементами.

Возникши среди артистовъ по профессіи, дорожившихъ прежде всего силою сценическаго представленія, «англійскія комедіи» отбросили стихотворную форму и одѣлись прозаическою рѣчью, какъ болѣе естественнымъ выраженіемъ жизни. Въ широкой, эпической формѣ развиваютъ онѣ передъ зрителями самое разнообразное содержаніе, заимствуя его изъ исторіи, новеллъ, сказокъ, рыцарскихъ романовъ. Бѣдные раскрытіемъ внутренняго міра человѣка, такъ называемыя «англійскія комедіи» часто представляютъ скорѣе разбитый на монологи разсказъ, нежели строго драматическое произведеніе: дѣйствующія лица движутся въ нихъ, какъ куклы, безучастно отдаваясь ходу изображаемыхъ на сценѣ событій и произнося, точно на театрѣ маріонетокъ, свои длинныя рѣчи. *Такія* «англійскія комедіи» особенно были пригодны для «дѣтскаго дѣйствованія».

*) Прологъ къ Генриху VIII, Шекспира.

Въ печатныхъ нѣмецкихъ текстахъ «англійскихъ комедій» (1620, 1624 г.) не сгладились еще слѣды импровизаціи, которой отдавались часто англійскіе комедіанты особенно въ шуточныхъ сценахъ: «первый томъ (говоритъ Такъ объ этомъ сборникѣ) заключаетъ нѣкоторыя изъ старыхъ англійскихъ піесъ въ отвратительной нѣмецкой прозѣ, очень неисправно напечатанныхъ, и на такомъ языкѣ, какъ еслибъ кто нибудь записалъ импровизацію неискуснаго актера». Среди англійскихъ комедіантовъ драматическій писатель и актеръ совмѣщались нерѣдко въ одномъ лицѣ; это обстоятельство, свобода импровизаціи, близкія, часто искреннія и живыя отношенія къ сценическимъ писателямъ давали особенную силу игрѣ англійскихъ актеровъ. Профессоръ родного пастору Грегори *) марбургскаго университета, Ренанусъ (Рейнландъ), посѣтивши Англію, писалъ въ 1613 году: «Я замѣтилъ въ Англіи, что актеры ежедневно какъ бы поучаются въ школѣ; самые знаменитые изъ нихъ обращаются за наставленіями къ поэтамъ; это и придаетъ хорошо написаннымъ комедіямъ жизнь и красоту. Потому нѣтъ ничего удивительнаго, что англійскіе комедіанты (я говорю объ искусныхъ) имѣютъ преимущество передъ другими».

Н. Тихонравовъ.

(Русск. Драматич. Произвед., т. I, стр. XIV—XIX).

*) Іоганнъ Готфридъ Грегори, въ Москвѣ съ 1662 г., пасторъ московск. лютеранской церкви, «человѣкъ отличной учености, благочестивый, замѣчательнаго ума», по указанію Алексѣя Михайловича, долженъ былъ «учинить комедію, а на комедіи дѣйствовать изъ библіи книгу Эсѳирь и для того дѣйства устроить хоромину вновь» (въ Преображенскомъ). Грегори собралъ на Москвѣ «дѣтей разныхъ чиновъ служилыхъ и торговыхъ иноземцевъ, всего 64 человѣка», и сталъ съ ними разучивать комедію объ Эсѳири, или такъ называемое «Артаксерксово дѣйство». Первое представленіе Эсѳири относится къ октябрю 1672 года. За ней послѣдовали комедіи—Юдиѳь, Товій, Малая прохладная комедія о преизрядной добродѣтели и сердечной чистотѣ въ дѣйствѣ о Іосифѣ, Жалостная комедія объ Адамѣ и Еввѣ, Темиръ-Аксаково дѣйство, или Баязетъ и Тамерланъ и др.

Глава III.

Ложно-классическое направленіе.

10. О драмѣ,

изъ разсужденій Пьера Корнеля *).

A) О полезности драматическихъ произведеній **).

Единственная цѣль драматической поэзіи, по мнѣнію Аристотеля, состоитъ въ томъ, чтобы доставлять удовольствіе зрителямъ: хотя большая часть драматическихъ поэмъ удовлетворяла этому назначенію, я долженъ, однако же, признать, что многія изъ нихъ не отвѣчаютъ цѣлямъ искусства. «Не должно думать, говоритъ философъ, что этотъ родъ поэзіи можетъ дать всестороннее наслажденіе; онъ даетъ намъ только такое, которое ему свойственно»; для того-же, чтобы найти это свойственное ему наслажденіе и доставить его зрителямъ, надо слѣдовать предписаніямъ искусства и приносить удовольствіе по правиламъ. Несомнѣнно, что правила должны существовать, потому что существуетъ искусство; но не рѣшенъ еще вопросъ, въ чемъ состоятъ эти правила.

Къ несчастію, Аристотель и, послѣ него, Горацій писали довольно темно и нуждаются въ толкователяхъ; тѣ же, которые до сихъ поръ брались за это дѣло, часто изъясняли ихъ только съ грамматической или съ философской стороны, и такъ какъ они имѣли болѣе научныхъ и спекуля-

*) Изъ трехъ разсужденій Корнеля взяты существеннѣйшія мѣста для характеристики ложно-классической драмы.

**) Premier discours. De l'utilité et des parties du poème dramatique.

тивныхъ знаній, чѣмъ сценической опытности, то чтеніе ихъ можетъ обогатить насъ научными свѣдѣніями, но едва ли дастъ что-нибудь цѣнное въ приложеніи къ театру.

Съ своей стороны, послѣ пятидесятилѣтней работы для сцены, я попытаюсь высказать нѣсколько мыслей, и намѣренъ изложить ихъ совершенно просто, не внося въ нихъ духа распри, который обязывалъ бы меня ихъ отстаивать, и не требуя, чтобы кто-нибудь отказывался въ мою пользу отъ собственныхъ своихъ мыслей.

Итакъ, приведя мнѣніе, что *драматическая поэзія имѣетъ цѣлью одно только удовольствіе зрителей*, я совсѣмъ не намѣренъ спорить съ тѣми, которые думаютъ облагородить искусство, поставляя ему задачею приносить не одно только удовольствіе, но и пользу. Такой споръ былъ бы совершенно безполезенъ, потому что обусловливаемое правилами удовольствіе не можетъ не заключать въ себѣ и значительной доли пользы. Правда, Аристотель, въ своей «Поэтикѣ», ни разу не употребилъ этого слова; происхожденіе поэзіи онъ приписываетъ удовольствію, съ которымъ мы смотримъ на подражаніе человѣческимъ дѣйствіямъ; содержаніе драматической поэмы онъ ставитъ выше описанія характеровъ, потому что первое заключаетъ въ себѣ то, что наиболѣе нравится, какъ *узнаваніе* и *переломы* (перипетіи); въ опредѣленіе трагедіи онъ вноситъ красоту рѣчей, изъ которыхъ она составляется; наконецъ, трагедію онъ почитаетъ выше эпической поэмы, потому что первая обставляется внѣшними декораціями и музыкою, приносящими значительную долю наслажденія, и потому еще, что, будучи короче и не такъ многорѣчива, она доставляетъ болѣе полное удовольствіе. Тѣмъ не менѣе, Горацій учитъ насъ, что мы никогда не будемъ въ состояніи понравиться всѣмъ безъ исключенія, если не соединимъ удовольствія съ пользою, и что люди важные и серьезные, старики и любители добродѣтели, будутъ скучать, если не найдутъ въ пьесѣ ничего для себя поучительнаго.

Centuriae seniorum agitant expertia frugis.

Такимъ образомъ, хотя полезное можетъ входить въ пьесу не иначе, какъ въ формѣ пріятнаго, оно во всякомъ случаѣ необходимо; а потому, гораздо цѣлесообразнѣе разсмотрѣть, какимъ образомъ оно можетъ найти въ ней мѣсто, чѣмъ поднимать, какъ я уже замѣтилъ, безцѣльный вопросъ о полезности драматическихъ произведеній. Я полагаю, что полезное можетъ встрѣчаться въ драматической поэмѣ въ четырехъ видахъ.

*

Первый состоитъ въ сентенціяхъ и нравственныхъ наставленіяхъ, которыя могутъ быть разсѣяны по всей піесѣ: но ими надо пользоваться трезво, не прибѣгать къ нимъ часто въ общихъ разговорахъ и вообще не употреблять ихъ въ излишествѣ, въ особенности, когда говоритъ или выслушиваетъ отвѣты человѣкъ страстный; у такого не можетъ быть ни терпѣнія, чтобы выслушать, ни спокойствія ума, чтобы понять или высказать сентенцію. Въ разсужденіяхъ о вопросахъ государственныхъ, когда важный сановникъ, призванный на совѣщаніе къ королю, объясняется съ спокойнымъ духомъ, рѣчамъ этого рода умѣстно дать большее развитіе; но вообще, употребляя ихъ, лучше выражаться въ формѣ не общихъ положеній (тезисовъ), а лишь предположеній; я бы охотнѣе вложилъ въ уста актера фразу: «любовь причиняетъ вамъ много безпокойствъ», чѣмъ: «любовь причиняетъ много безпокойствъ людямъ, которыми она овладѣваетъ».

Не слѣдуетъ заключать, однакоже, что я совсѣмъ хочу изгнать этотъ послѣдній способъ выраженія нравственныхъ и политическихъ истинъ. Всѣ мои поэмы оказались бы сильно искалѣченными, еслибъ изъ нихъ выкинуть все, что я сдѣлалъ въ этомъ родѣ; но, во всякомъ случаѣ, не слѣдуетъ заходить въ этомъ направленіи слишкомъ далеко и отрѣшать сентенціи отъ частныхъ случаевъ; иначе это будутъ общія мѣста, которыя всегда кажутся слушателю скучными, потому что затягиваютъ дѣйствіе. Наконецъ, какъ бы счастливо ни удалась эта выставка нравственныхъ изреченій, надо всегда опасаться, чтобы она не обратилась въ одно изъ тѣхъ напыщенныхъ украшеній, которыхъ Горацій совѣтуетъ намъ избѣгать.

Я долженъ, однакоже, замѣтить, что рѣчи въ формѣ общихъ мѣстъ нерѣдко могутъ нравиться, когда произносящій и слушающій ихъ находятся оба въ спокойномъ состояніи ума, допускающемъ терпѣливое отношеніе къ предмету разговора.

Въ четвертомъ актѣ *Мелиты* *), героиня, счастливая любовью Тирсиса, безъ огорченія выслушиваетъ наставленія своей кормилицы, которая, съ своей стороны, съ удовольствіемъ предается приписываемой Гораціемъ старымъ людямъ страсти поучать молодежь; но, еслибы Мелита знала, что Тирсисъ подозрѣваетъ ее въ невѣрности, что онъ въ отчаяніи, какъ

*) Mélite, comédie. Первое по времени произведеніе Корнеля. Представлено въ первый разъ въ 1629 году, когда автору было 23 года.

это она узнала послѣ, она не дослушала бы и четырехъ стиховъ. Иногда подобныя общія разсужденія необходимы даже, какъ опора для мыслей и чувствъ, объясненіе которыхъ не можетъ быть основано ни на какомъ частномъ дѣйствіи тѣхъ, о которыхъ упоминается въ рѣчи. Родогюна *), въ первомъ актѣ, объясняетъ недовѣріе свое въ Клеопатрѣ только тѣмъ, что примиреніе, между сильными міра, послѣ кровной обиды, обыкновенно не бываетъ искренне; другаго объясненія она дать не можетъ, такъ какъ, со времени заключенія мира, королева не сдѣлала ничего такого, что обнаружило бы ту ненависть, которую она питаетъ къ Родогюнѣ въ своемъ сердцѣ.

Вторая полезность драматической поэмы заключается въ откровенномъ изображеніи пороковъ и добродѣтелей, которое непремѣнно произведетъ впечатлѣніе, если будетъ выполнено въ совершенствѣ и представлено въ такихъ несомнѣнныхъ чертахъ, что ихъ невозможно смѣшать одну съ другою и принять порокъ за добродѣтель. Послѣдняя, при этихъ условіяхъ, всегда заставляетъ любить себя, даже въ несчастіи; порокъ же всегда вызываетъ ненависть, даже въ случаѣ своего торжества. Древніе часто довольствовались подобнымъ изображеніемъ, не заботясь о томъ, чтобы добрыя дѣла были вознаграждены, а злыя наказаны: Клитемнестра и ея любовникъ безнаказанно убиваютъ Агамемнона; Медея убиваетъ своихъ дѣтей, Атрей—дѣтей своего брата Ѳіеста, — и тоже безнаказанно. Правда, что дѣйствія эти, избираемыя для катастрофы трагедій, служили наказаніемъ виновныхъ, но, тѣмъ не менѣе, сами представляли еще большія преступленія. Язонъ поступилъ вѣроломно, покинувъ Медею, которой онъ былъ всѣмъ обязанъ; но убійство дѣтей на его глазахъ представляетъ нѣчто болѣе ужасное, чѣмъ его поступокъ.

Нашъ театръ съ трудомъ выдерживаетъ подобные сюжеты. *Ѳіестъ* Сенеки не имѣлъ у насъ успѣха; *Медея* **) была принята благосклоннѣе; но тутъ вѣроломство Язона и насиліе короля Коринѳскаго являются такими несправедливыми дѣйствіями, что зритель легко проникается участіемъ къ Медеѣ и смотритъ на ея мщеніе, какъ на справедливое возмездіе притѣснителямъ.

Вотъ это-то участіе, которое всегда возбуждаютъ къ себѣ люди добро-

*) Rodogune, princesse des Parthes, tragédie. 1644. Корнель ставилъ эту трагедію выше всѣхъ другихъ своихъ піесъ.

**) Médée, tragédie. 1635.—La conquete de la toison d'or, tragédie. 1659.

дѣтельные, и привело къ иному способу оканчивать драматическую поэму, а именно, къ наказанію за дурныя дѣла и къ наградѣ за хорошія. Это не правило искусства, но обычай, который мы приняли и отъ котораго каждый можетъ отказаться на свою отвѣтственность. Онъ существовалъ и во времена Аристотеля, но, можетъ быть, не слишкомъ нравился этому философу, такъ какъ онъ говоритъ, «что только тупоуміе зрителей могло поощрять его употребленіе, и что тѣ, которые его держатся, подлаживаются подъ вкусы толпы и пишутъ, соображаясь съ желаніемъ своихъ слушателей». Дѣйствительно, мы не въ состояніи видѣть честнаго человѣка на подмосткахъ нашего театра, не пожелавъ ему благополучія и не досадуя на его неудачи. А потому, если его одолѣетъ несчастье, мы выходимъ огорченные и выносимъ съ собою родъ негодованія на автора и на актеровъ; но когда событія совершаются соотвѣтственно нашимъ желаніямъ, т. е., когда добродѣтель торжествуетъ, мы выходимъ полные радости и выносимъ совершенное удовлетвореніе какъ произведеніемъ, такъ и тѣми, которые его представляли. Торжество добродѣтели, преодолѣвшей всѣ препятствія и опасности, возбуждаетъ насъ самихъ къ добродѣтели; гибельный же успѣхъ преступленія или несправедливости способенъ усилить наше природное къ нимъ отвращеніе опасеніемъ подобнаго же несчастья.

Въ этомъ именно и состоитъ третья полезность театра. Четвертая же заключается въ очищеніи страстей посредствомъ состраданія и страха (la crainte). Но такъ какъ эта полезность свойственна исключительно трагедіи, то мысли мои по этому предмету я изложу во второмъ разсужденіи, въ которомъ и буду говорить собственно о трагедіи.

Б) О трагедіи *).

Кромѣ трехъ полезностей драматической поэмы, о которыхъ я говорилъ въ предыдущемъ разсужденіи, трагедія заключаетъ еще ту, исключительно ей свойственную, что *посредствомъ состраданія и страха она очищаетъ подобныя страсти*. Положеніе это принадлежитъ Аристо-

*) Second discours. De la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire.

телю, и мы узнаемъ изъ него, во-первыхъ, что трагедія возбуждаетъ состраданіе и страхъ, и, во-вторыхъ, что посредствомъ состраданія и страха она очищаетъ подобныя страсти. Первое онъ объясняетъ довольно подробно, но ни слова не говоритъ о послѣднемъ, такъ что изъ всѣхъ составныхъ частей, которыя онъ употребляетъ въ своемъ опредѣленіи, это единственная, остающаяся безъ разъясненія. Въ послѣдней главѣ «Политики» онъ высказываетъ намѣреніе говорить о ней въ этомъ трактатѣ очень подробно; и это дало поводъ большинству его толкователей думать, что трактатъ не дошелъ до насъ въ цѣлости, такъ какъ мы не видимъ въ немъ ровно ничего относящагося къ этому предмету. Какъ бы тамъ ни было, я считаю болѣе умѣстнымъ разобрать то, что онъ сказалъ, чѣмъ усиливаться отгадать то, что̀ онъ хотѣлъ сказать. Правила, которыя онъ установилъ, могутъ повести насъ къ нѣкоторымъ соображеніямъ относительно тѣхъ, которыя онъ хотѣлъ установить, и на несомнѣнности того, что намъ осталось, мы можемъ основать вѣроятное мнѣніе о томъ, что̀ не дошло до насъ.

«Мы чувствуемъ состраданіе, говоритъ Аристотель, къ тѣмъ, которыхъ видимъ подъ бременемъ незаслуженнаго ими несчастья, и страшимся, чтобы насъ не постигло подобное же несчастье, когда видимъ, что его испытываютъ намъ подобные». Слѣдовательно, состраданіе относится къ лицу, которое мы видимъ въ несчастьи; слѣдующій же за состраданіемъ страхъ относится къ намъ. И вотъ, одно уже это мѣсто даетъ широкое право для заключеній, какимъ способомъ трагедія достигаетъ очищенія страстей. Состраданіе къ несчастью, въ которомъ мы видимъ себѣ подобныхъ, приводитъ насъ къ страху такого же несчастья для насъ самихъ; страхъ — къ желанію избѣжать этого несчастья; желаніе — къ очищенію, обузданію, исправленію и даже искорененію въ насъ страсти, повергающей, на нашихъ глазахъ, въ это несчастье лицъ, возбуждающихъ наше сожалѣніе, и все это по тому простому, но естественному и несомнѣнному соображенію, что для избѣжанія слѣдствія нужно устранить причину. Такое объясненіе не понравится тѣмъ, которые строго придерживаются комментаторовъ этого философа; но послѣдніе затрудняются этимъ мѣстомъ и такъ мало согласны другъ съ другомъ, что Павелъ Бени приводитъ двѣнадцать или пятнадцать различныхъ мнѣній, которыя и опровергаетъ, выдвигая собственное свое толкованіе. По ходу разсужденія, мнѣніе его согласно съ вышеприведеннымъ, но дѣйствіе состраданія и страха онъ рас-

пространяетъ лишь на королей и принцевъ, вѣроятно потому, что трагедія можетъ поселить въ насъ страхъ только къ такому бѣдствію, которое постигаетъ намъ подобныхъ, а такъ какъ она обрушиваетъ его только на королей и принцевъ, то и дѣйствіе страха должно распространяться лишь на лицъ этого званія. Но, безъ сомнѣнія, Бени слишкомъ буквально понялъ выраженіе *намъ подобные* и упустилъ изъ виду, что въ Аѳинахъ,—гдѣ представлялись піесы, изъ которыхъ Аристотель беретъ свои примѣры, и по которымъ онъ строитъ свои правила,—не было королей. Аристотель никакъ не могъ имѣть приписываемой ему комментаторомъ мысли и не помѣстилъ бы въ опредѣленіи трагедіи обстоятельства, значеніе котораго можетъ быть обнаружено лишь въ очень рѣдкихъ случаяхъ, а полезность ограничена слишкомъ тѣснымъ кругомъ людей. Правда, главными дѣйствующими лицами въ трагедіи обыкновенно выводятся короли, а у зрителей нѣтъ скипетровъ, и, повидимому, нѣтъ повода страшиться несчастій, грозящихъ лицамъ, находящимся въ другихъ условіяхъ; но вѣдь эти короли—люди, какъ и зрители, и подвергаются бѣдствіямъ въ порывахъ страстей, отъ которыхъ не свободны и зрители. Они даютъ даже поводъ къ удобному умозаключенію отъ большаго къ меньшему; и зрителю легко сообразить, что если король, предаваясь безъ мѣры честолюбію, любви, ненависти, мщенію, впадаетъ въ такое великое несчастье, что возбуждаетъ въ немъ состраданіе, тѣмъ болѣе самъ онъ, человѣкъ простой, долженъ держать въ уздѣ подобныя страсти, изъ страха, чтобы онѣ не повергли его въ такое же несчастье. Да, сверхъ того, нѣтъ и необходимости выставлять на театрѣ бѣдствія однихъ только королей. Бѣдствія другихъ людей могутъ также найти свое мѣсто на сценѣ, если они довольно для того знамениты и довольно необыкновенны, и если они сохранены и переданы намъ исторіею.

Чтобы облегчить способы къ возбужденію состраданія и страха, Аристотель дѣлаетъ намъ нѣкоторыя указанія на то, какія лица и какія событія по преимуществу способны вызывать и то и другое. По этому поводу я дѣлаю предположеніе,—на самомъ же дѣлѣ, оно и дѣйствительно такъ,—что публика въ театрѣ состоитъ не изъ злыхъ и не изъ святыхъ, а изъ людей обыденной честности, и не въ такой степени стоящихъ подъ защитою строгой добродѣтели, чтобы къ нимъ не было доступа страстямъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и бѣдствіямъ, въ которыя увлекаютъ эти страсти людей, слишкомъ имъ поддающихся. Сдѣлавъ такое предположеніе, разсмотримъ,

какого рода людей исключаетъ этотъ философъ изъ трагедіи, а потомъ перейдемъ вмѣстѣ съ нимъ къ тѣмъ, которые, по его мнѣнію, обладаютъ всѣми необходимыми для дѣйствія трагедіи условіями.

Вопервыхъ, онъ не хочетъ, «чтобы человѣкъ вполнѣ добродѣтельный изъ благополучія впадалъ въ несчастье», и утверждаетъ, что «это не вызываетъ ни состраданія, ни страха, потому что такое событіе совершенно несправедливо». Къ этому я прибавлю, что подобный исходъ вызываетъ скорѣе негодованіе и ненависть къ тому, кто заставляетъ страдать, чѣмъ состраданіе къ несчастному, и что чувство это,—если и свойственное трагедіи, то развѣ въ крайне умѣренной степени,—скорѣе можетъ заглушить то, которое она должна возбуждать.

Онъ не хочетъ также, «чтобы злой человѣкъ отъ несчастья переходилъ къ благополучію, потому что такой исходъ не только не можетъ породить ни состраданія ни страха, но не можетъ даже тронуть тѣмъ естественнымъ чувствомъ радости, которымъ наполняетъ насъ благополучіе главнаго дѣйствующаго лица, привлекающаго къ себѣ нашу благосклонность». Паденіе злодѣя въ несчастьи удовлетворяетъ насъ вслѣдствіе отвращенія, которое мы къ нему питаемъ; но такъ какъ это только справедливое наказаніе, оно нисколько не возбуждаетъ въ насъ состраданія и не поселяетъ въ насъ никакого страха, тѣмъ болѣе, что мы не такіе злодѣи, какъ онъ, не способны къ подобнымъ преступленіямъ и не можемъ страшиться такого пагубнаго исхода.

Остается, такимъ образомъ, найти средину между этими двумя крайностями, избравъ человѣка, который не былъ бы ни вполнѣ добродѣтеленъ, ни вполнѣ золъ, и который по винѣ своей или по человѣческой слабости впадаетъ въ несчастье, котораго не заслуживаетъ. Для примѣра, Аристотель указываетъ на Эдипа и Ѳіеста; но тутъ я рѣшительно не понимаю его мысли. На первомъ, по моему мнѣнію, не лежитъ вины въ отцеубійствѣ, потому что онъ не знаетъ своего отца; онъ только съ горячностью оспариваетъ путь у незнакомца, готоваго одолѣть его. Но такъ какъ греческое слово ἁμάρτημα можетъ означать простую ошибку, происходящую отъ невѣдѣнія, какова была ошибка Эдипа, то допустимъ, что онъ былъ виновенъ; и все-таки я не вижу, какую страсть даетъ онъ намъ для очищенія, и въ чемъ мы можемъ исправиться по его примѣру. Что же касается Ѳіеста, я не могу открыть въ немъ ни обыденной честности, ни той вины безъ преступленія, которая повергаетъ его въ несчастье. Если мы

станемъ разсматривать его до начала трагедіи, носящей его имя,—это злодѣй, совершающій прелюбодѣяніе; въ самой трагедіи —это человѣкъ прямодушный, примирившійся съ братомъ и положившійся на его слово. Въ первомъ положеніи онъ очень преступенъ; въ послѣднемъ—очень хорошій человѣкъ. Если мы припишемъ его несчастье совершенному имъ злодѣянію, то послѣднее такъ велико, что зрители къ нему неспособны, и сострааніе не вызоветъ у нихъ очищающаго страха, такъ какъ въ Ѳіестѣ они не будутъ видѣть себѣ подобнаго. Если же мы отнесемъ причину его бѣдствія къ прямодушію,—извѣстный страхъ можетъ послѣдовать за нашимъ состраданіемъ, но онъ очиститъ развѣ только прямодушную довѣрчивость къ слову примирившагося врага, составляющую скорѣе качество честнаго человѣка, чѣмъ порочную привычку; но такое очищеніе способно изгнать искренность изъ всякаго примиренія. Итакъ, говоря откровенно, я вовсе не понимаю приложимости этого примѣра.

Скажу болѣе. Если трагедія способствуетъ очищенію страстей, то оно должно происходить только тѣмъ путемъ, на который я указываю; но я сомнѣваюсь, чтобы оно совершалось даже при посредствѣ такой трагедіи, которая удовлетворяетъ всѣмъ выставленнымъ Аристотелемъ условіямъ. Послѣднія выполнены въ *Цидѣ* *) и были причиною большаго успѣха піесы. Родригъ и Химена обладаютъ требуемой честностью, доступны страстямъ, и именно эти страсти составляютъ причину ихъ несчастій, такъ какъ несчастливы они въ той мѣрѣ, въ какой питаютъ страсть другъ къ другу. Ихъ вовлекаетъ въ бѣдствіе такая человѣческая слабость, которой мы можемъ быть подвержены такъ же, какъ и они; несчастье ихъ безспорно возбуждаетъ состраданіе; оно вызвало довольно слезъ у зрителей, чтобы не оставить въ томъ никакого сомнѣнія. Это состраданіе должно бы было вызвать въ насъ страхъ возможности подобнаго же бѣдствія и очистить въ насъ тотъ избытокъ любви, который причиняетъ имъ несчастье и заставляетъ насъ сожалѣть ихъ; но я не знаю, вызываетъ ли оно этотъ страхъ и очищаетъ ли оно нашу страсть; боюсь даже, не представляетъ ли разсужденіе Аристотеля по этому предмету лишь прекрасную идею, которая на самомъ дѣлѣ никогда не осуществляется. Ссылаюсь на тѣхъ,

*) Le Cid. Tragédie. 1636. Первая трагедія, доставившая Корнелю славу трагическаго писателя.

которые видѣли представленія Цида: пусть они заглянутъ въ тайники сердца, провѣрятъ, что ихъ растрогало въ театрѣ, и скажутъ, ощутили ли они этотъ сознательный страхъ, и исправилъ ли онъ въ нихъ страсть, причинившую бѣдствіе, которому они сострадали.

Впрочемъ, какъ ни трудно признать дѣйствительность и значеніе этого очищенія страстей при посредствѣ состраданія и страха, намъ всетаки можно помириться съ Аристотелемъ. Есть поводъ думать, что, говоря о состраданіи и страхѣ, онъ не имѣлъ въ виду требовать отъ трагедіи этихъ двухъ средствъ всегда въ совокупности, и что, по его мнѣнію, довольно одного изъ нихъ для желаемаго очищенія, съ тою разницею однакоже, что состраданіе не можетъ произвести его безъ страха, страхъ же можетъ этого достигнуть безъ состраданія. Смерть графа въ *Цидѣ* не вызываетъ никакого состраданія, но во всякомъ случаѣ можетъ очистить въ насъ того рода горделивую зависть къ славѣ ближняго, которую мы видимъ въ графѣ; тогда какъ все состраданіе наше къ Родригу и Хименѣ не предохранитъ насъ отъ порывовъ пылкой любви, дѣлающей ихъ предметомъ нашей жалости. Зритель можетъ имѣть состраданіе къ Антіоху *), къ Никомеду, къ Гераклію **), но пока онъ остается при одномъ состраданіи и не можетъ бояться впасть въ подобное же несчастіе, онъ не излѣчится ни отъ какой страсти. Напротивъ, Клеопатра [1]), Пруссій [2]), Ѳока [3]), не вызываютъ состраданія; но страхъ несчастія подобнаго, или близкаго тому, какое ихъ постигло, можетъ очистить въ матери упорное желаніе владѣть тѣмъ, что принадлежитъ ея дѣтямъ, въ мужѣ — слишкомъ большую уступчивость второй женѣ, въ ущербъ дѣтямъ отъ перваго брака, во всѣхъ—жадное стремленіе насильно завладѣть достояніемъ или саномъ другаго; и все это—въ соотвѣтствіи съ положеніемъ каждаго и съ тѣмъ, что онъ въ состояніи предпринять. Огорченіе, испытываемое Августомъ въ *Циннѣ* [4]), и его нерѣшительность, могутъ произвести то же дѣйствіе при посредствѣ состраданія и страха, взятыхъ вмѣстѣ; но, какъ я уже

*) Rodogune.
**) Трагедіи того же имени.
[1]) Rodogune.
[2]) Nicomède, tr. 1650.
[3]) Héraclius, tr. 1647.
[4]) Cinna. Tragédie. 1639. Считалось современниками Корнеля лучшимъ его произведеніемъ.

сказалъ, не всегда бываетъ, что тѣ, которымъ мы сострадаемъ, несчастны по своей винѣ. Когда они невинны, наше сострадание не вызываетъ никакого страха; и если мы иногда чувствуемъ въ такомъ случаѣ страхъ, очищающій наши страсти, то онъ обыкновенно является при посредствѣ другаго дѣйствующаго лица, а не того, которому мы сострадаемъ.

Такое объясненіе можетъ быть подтверждено самамъ Аристотелемъ, если мы хорошенько взвѣсимъ причины, по которымъ онъ исключаетъ событія, недопускаемыя въ трагедіи. Онъ не говоритъ: «такое то событіе не свойственно трагедіи, потому что возбуждаетъ только состраданіе и вовсе не порождаетъ страха; другое потому, что вызываетъ только страхъ и не возбуждаетъ никакого состраданія»; но онъ отвергаетъ ихъ потому, какъ онъ выражается, «что они не возбуждаютъ ни состраданія, ни страха», чѣмъ даетъ понять намъ, что они не нравятся ему вслѣдствіе отсутствія и того и другаго, и что еслибы они порождали одно изъ этихъ чувствъ, онъ не отказалъ бы имъ въ своемъ одобреніи. Ссылка его на *Эдипа* утверждаетъ меня въ этой мысли. Онъ говоритъ, что въ этой трагедіи соединены всѣ необходимыя условія; однако-же бѣдствіе Эдипа возбуждаетъ только состраданіе; такъ какъ я не думаю, чтобы у кого-нибудь изъ зрителей вмѣстѣ съ сожалѣніемъ могъ зародиться страхъ убить своего отца и жениться на матери. Если представленіе этой трагедіи можетъ поселить въ насъ нѣкоторый страхъ, и если этотъ страхъ способенъ очистить въ насъ какую-нибудь порочную или достойную порицанія наклонность, то онъ очиститъ стремленіе предугадывать будущее, воспрепятствуетъ прибѣгать къ предсказаніямъ, которыя обыкновенно повергаютъ только насъ въ предсказанное несчастье, благодаря тѣмъ стараніямъ, которыя мы прилагаемъ, чтобы избѣжать его. Въ самомъ дѣлѣ, несомнѣнно, что Эдипъ никогда не убилъ бы отца своего и не женился бы на матери, если бы его отецъ и мать, которымъ оракулъ предсказалъ, что это случится, не навлекли на него этого несчастья изъ опасенія, чтобы оно не совершилось. Такимъ образомъ, не только Лаій и Іокаста будутъ виновниками ощущаемаго зрителемъ страха, но страхъ этотъ можетъ родиться лишь отъ мысли о преступленіи, совершенномъ ими за сорокъ лѣтъ до начала представляемаго дѣйствія, и запечатлѣвается въ насъ не главнымъ дѣйствующимъ лицомъ, а другими, и дѣйствіемъ, стоящимъ внѣ трагедіи.

Въ заключеніе, прежде чѣмъ перейти къ другому предмету, установимъ правиломъ, что совершенство трагедіи состоитъ въ возбужденіи со-

страданія и страха при посредствѣ одного главнаго дѣйствующаго лица, какимъ является Родрикъ, въ *Цидѣ*, и Плацидъ, въ *Теодорѣ* *), но что это не представляетъ такой безусловной необходимости, чтобы нельзя было пользоваться различными личностями для возбужденія этихъ двухъ чувствъ, какъ это мы видимъ въ *Родогюнѣ*, или дѣйствовать на зрителя только однимъ изъ этихъ чувствъ, какъ въ *Поліэвктѣ* **), представленіе котораго возбуждаетъ только состраданіе, безъ всякой примѣси страха.

В) О трехъ единствахъ—дѣйствія, времени и мѣста [1]).

Я держусь того мнѣнія, что единство дѣйствія состоитъ—въ комедіи—въ единствѣ интриги, или препятствія намѣреніямъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, а въ трагедіи—въ единствѣ бѣдствія, падаетъ ли подъ нимъ герой ея, или выходитъ изъ него невредимымъ. Я не отрицаю этимъ возможности вводить нѣсколько бѣдствій въ трагедію и нѣсколько интригъ, или препятствій, въ комедію, лишь бы только одно изъ нихъ необходимо влекло за собое другое. Тогда освобожденіе отъ перваго бѣдствія не завершитъ собою дѣйствія, потому что самое это освобожденіе повергаетъ героя въ новое бѣдствіе; такъ же точно развязка первой интриги не успокоитъ дѣйствующихъ лицъ, потому что самая эта развязка запутываетъ ихъ въ новую интригу. У древнихъ я не припоминаю такого примѣра множественности связанныхъ одно съ другимъ бѣдствій, гдѣ бы не было нарушено единство дѣйствія; изъ моихъ же піесъ укажу на *Горація* [2]) и на *Теодору* [3]), въ которыхъ двойственность бѣдствія является также недостаткомъ, такъ какъ вовсе не было надобности, чтобы Горацій, выйдя побѣдителемъ, убилъ свою сестру, ни чтобы Теодора, избѣжавъ насилія, предала себя мученической смерти; и думаю, что не сдѣлаю крупной



*) Théodore. Tragédie. 1645.

**) Polyeucte. Tragédie. 1640.

[1]) Troisième discours. Des trois unités: d'action, de jour et de lieu.

[2]) Horace. Tragédie 1639.

[3]) Théodore. Tragédie.

ошибки, если скажу, что смерть Поликсены и смерть Астинакса въ *Троадѣ* Сенеки представляютъ такого же рода неправильность.

Съ другой стороны, выраженіе *единство дѣйствія* не слѣдуетъ понимать въ томъ смыслѣ, что трагедія должна дать зрителямъ одно обособленное дѣйствіе. Избранное поэтомъ дѣйствіе должно имѣть начало, средину и конецъ; и эти три части не только представляютъ собою каждая отдѣльное дѣйствіе, входящее въ составъ главнаго, но, кромѣ того, каждая изъ нихъ можетъ заключать въ себѣ новыя дѣйствія съ такою же степенью подчиненія. Такимъ образомъ, дѣйствіе полное, завершенное, удовлетворяющее уму зрителя, должно быть одно; но полнымъ оно можетъ сдѣлаться не иначе, какъ при посредствѣ нѣсколькихъ другихъ, его слагающихъ и возбуждающихъ въ зрителѣ пріятное ожиданіе дальнѣйшаго хода піесы. Это послѣднее особенно необходимо въ концѣ каждаго акта, для непрерывности дѣйствія. Нѣтъ надобности, чтобы зритель въ точности зналъ все, что дѣлаютъ лица піесы въ промежутокъ между актами, ни даже о томъ, дѣйствуютъ ли они, когда отсутствуютъ на сценѣ; но необходимо, чтобы каждый актъ оставлялъ ожиданіе чего-то, что должно произойти въ слѣдующемъ за нимъ актѣ.

Если бы вы спросили меня, что дѣлаетъ Клеопатра въ *Родогюнѣ* послѣ сцены съ сыновьями во второмъ актѣ, до свиданія съ Антіохомъ въ четвертомъ, я очень затруднился бы отвѣтомъ, да и не считаю себя обязаннымъ отдавать въ томъ отчетъ; но конецъ втораго акта этой трагедіи подготовляетъ зрителя къ дружнымъ усиліямъ двухъ братьевъ достигнуть власти и укрыть Родогюну отъ ядовитой ненависти своей матери; все это дѣйствительно и развивается въ третьемъ актѣ, конецъ котораго вновь подготовляетъ къ попыткѣ Антіоха повліять сначала на одну, потомъ на другую изъ враждующихъ женщинъ, и къ поступкамъ Селевка, вызывающимъ послѣднюю рѣшимость жестокой матери, а вмѣстѣ съ тѣмъ и ожиданіе того, что предприметъ она въ пятомъ актѣ.

Говоря, что нѣтъ надобности отдавать отчетъ въ томъ, что дѣлаютъ дѣйствующія лица въ то время, когда они не находятся на сценѣ, я нисколько не отрицаю, что это можетъ быть иногда вполнѣ умѣстнымъ; полагаю только, что этого нельзя поставить автору въ обязанность; онъ долженъ прибѣгать къ разъясненію въ такомъ только случаѣ, когда происшедшее за сценой можетъ способствовать пониманію того, что происходитъ передъ зрителемъ. Такъ, я ничего не говорю о томъ, что дѣлаетъ

Клеопатра со втораго до четвертаго акта, потому что во все это время она могла не дѣлать ничего такого, что имѣло бы значеніе для подготовляемаго мною главнаго дѣйствія: но, съ первыхъ же стиховъ пятаго акта я разъясняю, что въ промежутокъ между двумя послѣдними актами она совершила убійство Селевка, и разъясняю потому, что дѣяніе это составляетъ часть дѣйствія. Послѣднее обстоятельство даетъ мнѣ поводъ замѣтить, что нѣтъ никакой надобности, чтобы всѣ частныя дѣйствія, приводящія къ дѣйствію главному, происходили на глазахъ у зрителя: поэтъ долженъ избирать изъ нихъ только такія, которыя ему особенно выгодно развернуть на сценѣ, по красотѣ представляемаго ими зрѣлища, по силѣ и движенію страстей, по какимъ-либо другимъ свойственнымъ имъ красивымъ особенностямъ, и скрывать другія за сценою, излагая ихъ для зрителя въ разсказѣ, или давая ему знать о происшедшемъ какимъ-нибудь другимъ, искуснымъ, способомъ; въ особенности-же обязанъ онъ всегда помнить, что тѣ и другія должны имѣть между собою такую связь, чтобы послѣднія вытекали изъ предшествовавшихъ имъ, и чтобы всѣ они имѣли своимъ источникомъ протазисъ *), заканчивающійся первымъ актомъ. Правило это хотя и ново, и несогласно съ обычаемъ древнихъ, можетъ быть, однакоже, подтверждено двумя ссылками на Аристотеля. Вотъ первая: «большая разница, говоритъ онъ, между событіями, которыя совершаются одни послѣ другихъ, и такими, изъ которыхъ одни совершаются по причинѣ другихъ». Въ *Цидѣ* мавры приходятъ послѣ смерти графа, а не по причинѣ его смерти; это — недостатокъ трагедіи. Второе мѣсто еще рѣшительнѣе, — въ немъ прямо говорится, что „все, происходящее въ трагедіи, должно вытекать по необходимости или по вѣроятію изъ того, что ему предшествовало“.

Связь между сценами, соединяющая одно съ другимъ всѣ частныя дѣйствія каждаго акта, составляетъ большое украшеніе поэмы и много способствуетъ образованію непрерывности дѣйствія, вслѣдствіе непрерывности представленія; но во всякомъ случаѣ это только украшеніе и не можетъ быть возведено въ правило. Древніе не всегда употребляли этотъ пріемъ, хотя у нихъ акты состоятъ большею частью только изъ двухъ или трехъ

---

*) Я хотѣлъ бы, чтобы первый актъ заключалъ въ себѣ основаніе всѣхъ дѣйствій и дѣлалъ ненужнымъ появленіе всего того, что захотѣли бы ввести въ піесу при дальнѣйшемъ ея развитіи (Premier discours).

сценъ, и имъ гораздо легче было наблюсти связь между сценами, чѣмъ намъ, помѣщающимъ въ одномъ актѣ отъ девяти до десяти сценъ. У Софокла, напримѣръ, предсмертный монологъ *Аякса* не имѣетъ никакой связи ни съ предшествующей, ни съ послѣдующей сценой. Ученые нашего вѣка, взявшіе себѣ за образецъ трагедіи древнихъ, еще болѣе пренебрегали этой связью; довольно бросить взглядъ на трагедіи Буханана, Гроціуса и Гейнзіуса, чтобъ убѣдиться въ этомъ. Мы же въ такой степени пріучили къ ней нашихъ зрителей, что они не пропустятъ ни одной отрывочной сцены, не отмѣтивъ ее въ числѣ недостатковъ; глазъ и ухо непріятно поражаются такой отрывочностью даже раньше, чѣмъ разумъ успѣетъ сдѣлать заключеніе. Четвертый актъ *Цинны* стоитъ ниже другихъ именно потому, что не удовлетворяетъ этому требованію; и вотъ—то, что прежде никогда не составляло непремѣннаго требованія, возводится теперь въ правило, вслѣдствіе постояннаго и настойчиваго примѣненія на практикѣ.

Хотя дѣйствіе драматической поэмы и должно быть едино, но въ немъ слѣдуетъ различать двѣ части: завязку и развязку. «Завязка составляется, говоритъ Аристотель, частью изъ того, что произошло не на театрѣ, до начала изображаемаго дѣйствія, частью же изъ того, что на немъ происходитъ; остальное принадлежитъ развязкѣ. Перемѣна счастья дѣйствующихъ лицъ составляетъ переломъ между этими двумя частями. Все, что ему предшествуетъ, относится къ первой, самый же переломъ, съ тѣмъ, что за нимъ слѣдуетъ, ко второй». Завязка зависитъ вполнѣ отъ выбора и богатства воображенія поэта, а потому для нея нельзя дать правилъ, кромѣ развѣ того, что все въ ней должно быть соображено на основаніи вѣроятности или необходимости. Прибавлю къ этому еще совѣтъ,—какъ можно менѣе впутываться въ событія, случившіяся до представляемаго дѣйствія. Подобные разсказы вызываютъ обыкновенно нетерпѣніе, такъ какъ ихъ не ожидаютъ; кромѣ того, они обременяютъ умъ слушателя, принуждая его нагружать свою память тѣмъ, что происходило за десять или за двѣнадцать лѣтъ, чтобы понять представленіе; но разсказы о событіяхъ, наступающихъ и происходящихъ за сценой со времени начала дѣйствія, всегда производятъ лучшее впечатлѣніе, потому что ожидаются съ нѣкоторымъ любопытствомъ и составляютъ часть представляемаго дѣйствія. Одна изъ причинъ, доставившихъ *Циннѣ* такъ много почетныхъ отзывовъ, ставящихъ эту трагедію выше всѣхъ другихъ моихъ произведеній, заключается въ томъ, что въ ней нѣтъ разсказовъ о прошедшемъ,

такъ какъ разсказъ, который Цинна дѣлаетъ Эмиліи о своемъ заговорѣ, представляетъ скорѣе украшеніе, ласкающее умъ зрителей, чѣмъ необходимый перечень подробностей, который они обязаны знать и запечатлѣть въ памяти для пониманія того, что будетъ слѣдовать: Эмилія достаточно выясняетъ имъ въ двухъ первыхъ сценахъ, что Цинна составляетъ заговоръ противъ Августа, съ цѣлью отомстить за смерть ея отца; еслибы Цинна сказалъ ей просто, что заговорщики готовы къ завтрашнему дню, онъ совершенно на столько же подвинулъ бы дѣйствіе, какъ и тою сотнею стиховъ, въ которыхъ передаетъ и свою рѣчь къ нимъ, и общее ихъ рѣшеніе. Бываютъ интриги, ведущія свое начало отъ самаго рожденія героя, какъ это мы видимъ въ *Геракліи*; но такія сильныя напряженія поэтическаго ума требуютъ также необыкновеннаго напряженія вниманія у зрителя и часто мѣшаютъ полному его наслажденію на первыхъ представленіяхъ,—до того они утомляютъ его!

Въ развязкѣ слѣдуетъ избѣгать двухъ вещей: простой *перемѣны намѣреній* и *машины* (deus ex machina). Немного нужно искусства, чтобы кончить поэму, когда лицо, создававшее препятствія намѣреніямъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, отступаетъ въ пятомъ актѣ, не будучи къ тому вынуждено никакимъ выдающимся событіемъ. Не болѣе того требуетъ отъ искусства и *машина*, когда она является для того только, чтобы спустить бога, улаживающаго всѣ дѣла какъ разъ въ то время, когда дѣйствующія лица не знаютъ, какъ въ нихъ разобраться. Таково появленіе Аполлона въ *Орестѣ* Эврипида. Оно не имѣетъ никакого основанія въ ходѣ вещей и потому портитъ развязку.

Правило *единства времени* основано на словахъ Аристотеля, что «трагедія должна заключать продолжительность своего дѣйствія въ одномъ оборотѣ солнца или стараться лишь немного выходить изъ него». Эти слова даютъ поводъ къ знаменитому спору, слѣдуетъ ли въ нихъ понимать естественный день въ двадцать четыре часа, или искусственный въ двѣнадцать; каждое изъ этихъ мнѣній имѣетъ значительное число сторонниковъ; я же нахожу, что есть сюжеты такъ трудно укладывающіеся въ столь короткое время, что для нихъ не только можно было бы уступить полные двадцать четыре часа, но даже, воспользовавшись позволеніемъ Аристотеля, выйти изъ этого предѣла и смѣло продлить его до тридцати часовъ. Авторы бываютъ иногда очень стѣснены этимъ принудительнымъ правиломъ; оно заставило нѣкоторыхъ изъ древнихъ дойти до невозмож-

наго. Такъ, у Эврипида, въ *Просительницахъ*, Тезей отправляется съ арміею изъ Аѳинъ, даетъ сраженіе передъ стѣнами Ѳивъ, то есть въ разстояніи двѣнадцати или пятнадцати миль, и возвращается побѣдителемъ въ слѣдующемъ актѣ; со времени же его отбытія до появленія вѣстника, приносящаго извѣстіе о его побѣдѣ, Этра и хоръ успѣваютъ произнести всего лишь тридцать шесть стиховъ. Очевидно, не мало работы для такого короткаго промежутка времени. *Цидъ* и *Помпей* *), въ которыхъ дѣйствіе идетъ довольно поспѣшно, слишкомъ далеки отъ такой вольности; если они нѣсколько и насилуютъ общепринятую вѣроятность, то во всякомъ случаѣ не доходятъ до подобныхъ невозможностей.

Многіе называютъ это правило тираническимъ, и съ ними слѣдовало бы согласиться, еслибы оно было основано только на авторитетѣ Аристотеля. Но оно имѣетъ за себя естественную необходимость, которая и заставляетъ принять его. Драматическая поэма есть подражаніе человѣческимъ дѣйствіямъ, или, лучше сказать, ихъ изображеніе, портретъ. Портреты же, безъ сомнѣнія, тѣмъ превосходнѣе, чѣмъ болѣе они похожи на оригиналъ. Представленіе продолжается два часа и можетъ имѣть совершенное сходство въ томъ лишь случаѣ, когда представляемое имъ дѣйствіе не требуетъ бо́льшаго времени въ дѣйствительности. Итакъ, не будемъ останавливаться ни на двѣнадцати, ни на двадцати четырехъ часахъ, но постараемся ограничить дѣйствіе поэмы наименьшею продолжительностью времени, какая только намъ будетъ возможна, для того, чтобы представленіе его имѣло болѣе сходства и было болѣе совершенно. Дадимъ первому, если можно, только тѣ два часа, которые длится второе: я не думаю, чтобы дѣйствіе *Родогюны* требовало болѣе времени, и, вѣроятно, въ два часа могло бы совершиться дѣйствіе *Цинны*. Если же мы не можемъ заключить его въ эти два часа, возьмемъ четыре, шесть, десять, но постараемся не слишкомъ переходить за двадцать четыре часа, чтобы не впасть въ безпорядочность и не обезобразить портрета, лишивъ его соотвѣтственныхъ дѣйствительности размѣровъ.

Въ особенности хотѣлъ бы я, чтобы продолжительность дѣйствія была предоставлена воображенію зрителей, и чтобы занимаемое дѣйствіемъ время никогда не указывалось, если того не требуютъ сюжеты, особенно

*) Pompée, tr. 1641.

же тогда, когда вѣроятность этого дѣйствія нѣсколько натянута, какъ въ *Цидѣ*; иначе—это только обнаружитъ, что оно ведется слишкомъ поспѣшно. Даже если необходимость соблюдать единство времени и не отразилась вредно на поэмѣ,—какая надобность отмѣчать при открытіи занавѣса, что солнце восходитъ, что въ третьемъ актѣ наступаетъ полдень, а въ концѣ послѣдняго закатъ? Это будетъ натянутость, которая можетъ только надоѣсть; достаточно, чтобы была установлена возможность дѣйствія въ теченіи того времени, въ которое его заключаютъ, и чтобы зрителю не трудно было сообразить продолжительность этого времени безъ всякаго умственнаго напряженія. Даже въ дѣйствіяхъ, которыя имѣютъ такую же продолжительность, какъ и представленіе, было бы весьма некрасиво, если бы изъ акта въ актъ стали отмѣчать, что отъ одного изъ нихъ до другаго прошло уже полчаса времени.

Когда избранное нами дѣйствіе требуетъ болѣе продолжительнаго времени, напримѣръ, десяти часовъ, я хотѣлъ бы, чтобы восемь изъ нихъ, которыхъ у насъ недостаетъ, протекали въ промежуткахъ между актами, и чтобы каждый актъ имѣлъ собственно для себя только такую продолжительность дѣйствія, которая равна продолжительности его представленія; это особенно важно, когда между сценами существуетъ непрерывная связь, потому что эта связь не можетъ допустить пустаго промежутка между двумя сценами. Думаю, однако же, что пятый актъ, по особенному преимуществу, имѣетъ нѣкоторое право на ускореніе хода событій, такъ что та часть дѣйствія, которую онъ представляетъ, можетъ занимать въ дѣйствительности болѣе времени, чѣмъ сколько будетъ употреблено на ея представленіе. Причина здѣсь та, что въ зрителѣ возбуждается нетерпѣніе поскорѣе увидѣть конецъ, и, если этотъ конецъ зависитъ отъ дѣйствующихъ лицъ, ушедшихъ съ подмостковъ, то всякій разговоръ, какой вы вложите въ уста остающихся на подмосткахъ и ожидающихъ извѣстій объ отсутствующихъ, будетъ только томить и казаться вялымъ. Такъ, Цидъ не успѣлъ бы въ дѣйствительности сразиться съ Донъ-Санхо за то время, пока инфанта ведетъ разговоръ съ Леонорой и Химена съ Эльвирой. Я это видѣлъ, но не остановился передъ необходимою поспѣшностью, примѣры которой, можетъ быть даже въ значительномъ числѣ, мы можемъ найти и у древнихъ.

Когда конецъ дѣйствія зависитъ отъ лицъ, не покидающихъ подмостковъ и не заставляющихъ ожидать о себѣ извѣстій, какъ въ *Циннѣ* и въ

Родогюнѣ, то пятый актъ не имѣетъ надобности въ этомъ преимуществѣ, потому что тогда все дѣйствіе происходитъ на глазахъ у зрителей. Другіе акты не допускаютъ подобныхъ смягченій. Если продолжительность событія не позволяетъ вновь ввести дѣйствующее лицо, вышедшее въ томъ же актѣ, или дать знать, что оно дѣлало со времени выхода, можно это отложить до слѣдующаго акта; оркестръ, раздѣляющій акты, можетъ поглотить какъ разъ все необходимое для совершенія дѣйствія время; но для пятаго акта нѣтъ такого исхода; вниманіе истощено и—конецъ неизбѣженъ.

Не могу пройти молчаніемъ, что, хотя мы и обязаны сводить всякое трагическое дѣйствіе къ одному дню, это не мѣшаетъ сообщать въ трагедіи разсказомъ, или какимъ-нибудь другимъ, болѣе искуснымъ, способомъ то, что дѣлалъ герой ея въ теченіи многихъ лѣтъ. Не стану повторять здѣсь, что чѣмъ менѣе авторъ углубляется въ прошедшія дѣйствія, тѣмъ благосклоннѣе будетъ къ нему зритель, не стѣсненный необходимостью обременять свою память разсказами и наблюдающій только происходящія передъ нимъ дѣйствія; но долженъ сказать, что выборъ знаменитаго и ожидаемаго съ нѣкотораго времени дня составляетъ большое украшеніе поэмы. Не всегда можно найти къ тому случай; изъ всего, что я написалъ, вы найдете только четыре пьесы, удовлетворяющія этому условію: *Горацій*, въ которой споръ двухъ народовъ о первенствѣ рѣшается битвою, *Родогюна*, *Андромеда* и *Донъ Санхо*. Въ *Родогюнѣ* избранъ день, назначенный двумя враждебными повелителями для выполненія условій заключеннаго ими мира, день, въ который должно послѣдовать полное умиротвореніе двухъ соперницъ бракомъ одной изъ нихъ съ сыномъ другой, и должна быть разъяснена болѣе чѣмъ двадцатилѣтняя тайна о правѣ первородства между двумя принцами-близнецами, тайна, отъ которой зависитъ ихъ право на престолъ и успѣхъ ихъ въ любви. Въ *Андромедѣ* и въ *Донъ-Санхо* дни не менѣе значительны; но, какъ я уже сказалъ, случаи къ такому выбору представляются не часто; въ другихъ моихъ произведеніяхъ я могъ избирать дни, замѣчательные только по случайному наплыву событій, а не по предназначенію.

Относительно *единства мѣста* я не нахожу никакого указанія ни у Аристотеля, ни у Горація; на этомъ основаніи нѣкоторые полагаютъ, что такое правило установилось только, какъ слѣдствіе единства времени, и что мѣсто можно распространять на такое разстояніе, какое человѣкъ можетъ пройти туда и обратно въ двадцать четыре часа. Мнѣніе это нѣсколько своевольно, такъ какъ, предположивъ, что дѣйствующія лица ѣздятъ на почтовыхъ, пришлось бы на двухъ сторонахъ театра изобразить Парижъ и Руанъ. Я желалъ бы, для полнаго удовлетворенія зрителя, чтобы представляемое передъ нимъ въ продолженіе двухъ часовъ, могло дѣйствительно произойти въ два часа, и чтобы то, что онъ видитъ на театрѣ, который во время представленія не измѣняется, могло быть сосредоточено въ одной компатѣ или въ одной залѣ, смотря по выбору; но часто это такъ неудобно, чтобы не сказать—невозможно, что сама необходимость заставляетъ изыскивать нѣкоторое расширеніе для мѣста, какъ и для времени. Я въ точности выполнилъ правило единства мѣста въ *Гораціѣ*, въ *Поліэвктѣ* и въ *Помпеѣ*, но для этого нужно либо вводить одно только женское лицо, какъ въ *Поліэвктѣ*, либо—чтобы двѣ женщины имѣли такую дружбу другъ къ другу и такіе общіе интересы, которые бы дѣлали ихъ неразлучными, какъ въ *Гораціѣ*, либо—чтобы онѣ имѣли случай, какъ въ *Помпеѣ*,—Клеопатра во второмъ актѣ и Корнелія въ пятомъ,—подъ вліяніемъ естественнаго любопытства выходить каждая изъ своего покоя и появляться въ большой дворцовой залѣ въ тревожномъ ожиданіи извѣстій. Совсѣмъ не то въ *Родогюнѣ*: интересы двухъ женщинъ, Клеопатры и Родогюны, слишкомъ различны, чтобы онѣ могли изъяснять самыя тайныя свои мысли въ одномъ и томъ же мѣстѣ. Вотъ почему первый актъ этой трагедіи долженъ бы былъ происходить въ передней комнатѣ Родогюны, второй—въ комнатѣ Клеопатры, третій—въ комнатѣ Родогюны; четвертый могъ бы начаться тутъ-же, но конецъ его, разговоръ Клеопатры съ сыновьями, непремѣнно долженъ-бы быть отнесенъ въ другое мѣсто. Для пятаго необходима большая аудіенцъ-зала, въ которой могла-бы помѣститься огромная толпа народа.

Древніе, избиравшіе мѣстомъ дѣйствія городскія площади, не были такъ сильно стѣснены правиломъ единства мѣста; однако-же Софоклъ нарушилъ его въ *Аяксѣ*, который, оставивъ сцену въ намѣреніи лишить себя жизни въ уединенномъ мѣстѣ, возвращается и убиваетъ себя на глазахъ у всѣхъ; не трудно заключить, что онъ убиваетъ себя не на томъ мѣстѣ, которое передъ этимъ покинулъ.

Мы не предоставляемъ себѣ такой свободы удалять въ другое мѣсто королей и принцессъ изъ ихъ покоевъ; а такъ какъ часто различіе и противоположность интересовъ лицъ, живущихъ въ одномъ и томъ-же дворцѣ, не допускаютъ, чтобы они повѣряли свои тайны въ одной и той-же ком-

натѣ, то намъ надо искать другаго приспособленія къ правилу единства мѣста, если мы хотимъ сохранить его во всѣхъ нашихъ поэмахъ; иначе пришлось-бы осудить многихъ авторовъ, имѣющихъ огромный успѣхъ.

Я держусь того мнѣнія, что надо стараться достигать безусловнаго единства мѣста, на сколько это возможно; но такъ какъ оно не мирится со всякимъ сюжетомъ, я готовъ охотно согласиться, что дѣйствіе, происходящее въ одномъ и томъ-же городѣ, удовлетворяетъ единству мѣста. Это не значитъ, что я хочу, чтобы театръ представлялъ весь этотъ городъ, —это было-бы нѣсколько обширно,—но только два или три отдѣльныя мѣста, заключенныя въ стѣнахъ его. Такъ, дѣйствіе *Цинны* не выходитъ изъ предѣловъ Рима и совершается частью въ покояхъ Августа, въ его дворцѣ, частью въ домѣ Эмиліи. Въ *Сидѣ* частныя мѣста дѣйствія гораздо многочисленнѣе, но не выходятъ изъ предѣловъ Севильи. Безъ сомнѣнія, эта многочисленность является уже до извѣстной степени своеволіемъ. Чтобы нѣсколько упорядочить двойственность мѣста, когда она неизбѣжна, слѣдуетъ соблюдать двѣ вещи: во-первыхъ, никогда не мѣнять мѣста дѣйствія въ одномъ и томъ-же актѣ, но только изъ акта въ актъ, какъ это дѣлается въ первыхъ трехъ дѣйствіяхъ *Цинны*; во-вторыхъ, эти два мѣста не должны имѣть надобности въ различныхъ декораціяхъ, и ни одно изъ нихъ не должно быть называемо; обозначается только общее мѣсто, въ которомъ оба они находятся, какъ Парижъ, Римъ, Ліонъ, Константинополь и т. п. Это поможетъ ввести въ заблужденіе зрителя, который, не видя ничего, что могло бы его навести на мысль о различіи мѣстъ, не замѣтитъ необходимости перемѣны, безъ особенно тонкаго критическаго размышленія, на которое немногіе изъ нихъ способны, такъ какъ большинство горячо приковывается къ представляемому дѣйствію.

Вотъ мои мнѣнія, или, если хотите, моя ересь относительно главныхъ положеній искусства: я не умѣю лучше согласовать древнія правила съ новыми требованіями. Не сомнѣваюсь, что не трудно найти лучшіе способы, и съ готовностью послѣдую имъ, когда они будутъ испытаны на практикѣ съ такимъ-же успѣхомъ, какого удостоились тѣ, которые я прилагалъ въ моихъ произведеніяхъ.

Перев. и примѣч. *А. Д. Бутовснаго.*

---

11. Буало.

Ни одинъ изъ народовъ въ Европѣ не имѣлъ такой ранней теоріи, какъ французы. Прежде, чѣмъ предались они творческому стремленію,— какъ будто съ умысломъ позаботились о томъ, чтобы создать для себя кодексъ правилъ и по нимъ дѣйствовать. Причина этому не заключается ли въ особенномъ дидактическомъ направленіи, которымъ рано ознаменовалась ихъ литература. Еще до Буало, La Fresnaie Vauquelin, по именному повелѣнію короля французскаго, Генриха III, написалъ поэму: L'art Poëtique, которой Буало подражалъ во многихъ мѣстахъ своего сочиненія. Самая поэма Буало современна золотому вѣку французской словесности.

Николай Буало Депред (Nicolas Boileau Despréaux, 1636—1711), авторъ кодекса французской поэзіи, былъ учителемъ и другомъ Расина, оракуломъ критики и совѣтникомъ всѣхъ литераторовъ своего времени и самого Людовика XIV. Французы не иначе называютъ его, какъ поэтомъ здраваго смысла (le poëte du bon sens),—странная похвала поэту—, и законодателемъ французскаго Парнаса. Вліяніе его Art Poëtique на всю французскую поэзію было такъ огромно, что рѣшительно не возможно объяснить ея характера, не вникнувши въ сущность и во всѣ подробности этого сочиненія. Оно есть необходимый ключъ и комментарій ко всѣмъ произведеніямъ классической поэзіи Франціи. Стихи этого Алкорана литературнаго были пословицами критики въ XVIII и даже въ XIX вѣкѣ у всѣхъ народовъ. L'art Poëtique до того входило въ эстетическое воспитаніе французское, что профессоры словесныхъ наукъ во Франціи вмѣняли въ обязанность юношамъ учить его наизусть, какъ уложеніе истиннаго вкуса. Хотя это сочиненіе, для насъ особенно, потеряло уже всю свою цѣнность, но оно необходимо должно быть разсмотрѣно въ исторіи [теоріи поэзіи], потому что рѣдкая теорія, даже Аристотелева, имѣла такое могущественное вліяніе на всѣ новѣйшія литературы и даже на нашу отечественную.

Въ теоріяхъ другихъ писателей всегда есть нѣкоторыя современныя отношенія къ искусству или жизни, и часть теоріи должна объясняться отсюда; но не смотря на то, для каждой, нѣкоторыя общія начала служатъ внутреннимъ основаніемъ. Кодексъ Буало, напротивъ, объясняется весь изъ мѣстныхъ условій народа и времени, и носитъ на себѣ неизгладимую печать французскаго характера и общества Франціи XVII вѣка. Общихъ

началъ поэзіи и прекраснаго онъ вовсе не касается. О подражаніи, какъ началѣ искусства, говоритъ мимоходомъ и доводитъ его до странной крайности.

Нѣтъ, для того, чтобы объяснить кодексъ Буало, не нужно восходить къ общимъ началамъ теоріи; надобно, по моему мнѣнію, обратить вниманіе на три предмета, совершенно посторонніе: во 1-хъ на умственный характеръ французовъ, во 2-хъ на состояніе литературной учености того вѣка, и въ 3-хъ на взаимныя отношенія литературы и общества. Всѣ сіи частныя условія совокупно отражаются въ сочиненіи Буало и опредѣляютъ его характеръ.

Коренная черта французской націи въ умственномъ отношеніи есть господство холоднаго разума надъ фантазіею. Умственная способность ихъ есть способность, анализирующая предметы: это разумъ *), который болѣе разнимаетъ, нежели совокупляетъ; изслѣдуетъ части, а не цѣлое. Сія способность является и въ остроуміи **), которое опредѣляютъ умѣньемъ чувствовать различіе въ предметахъ. Въ этомъ отношеніи, французы составляютъ яркую противоположность съ германцами, которые получили въ удѣлъ синтетическую дѣятельность мысли — умъ: она обнаруживается въ глубокомысліи нѣмецкомъ, которое, дѣйствуя противоположно остроумію, старается все привести къ единству. Философія обоихъ народовъ свидѣтельствуетъ различіе ихъ умственнаго направленія.

Умъ аналитическій бываетъ враждебенъ фантазіи; синтетическій, напротивъ, ей благопріятствуетъ. Вотъ почему умозрительныя теоріи нѣмцевъ такъ тѣсно граничатъ съ ихъ поэтическими мечтаніями. Французы, кажется мнѣ, вовсе не способны предаться безотчетной фантазіи, которая не признаетъ узды разума. Въ поэзіи французской весьма рано обнаружилось аллегорическое и дидактическое направленіе и свидѣтельствовало господство разума надъ фантазіей. Французъ не понимаетъ поэтическаго

*) Въ нашемъ языкѣ, который заключаетъ въ себѣ много словъ философскаго значенія по ихъ производству и обнаруживаетъ начала оригинальной народной мыслительности, слова умъ и разумъ (если производить ихъ отъ емлю и разнимаю), будутъ соотвѣтствовать синтетическому и аналитическому дѣйствію нашей мыслящей способности.

**) Нѣмцы сами, такимъ образомъ, отличаютъ остроуміе (Scharfsinn) отъ глубокомыслія (Tiefsinn). Первое ищетъ различій, второе—сходствъ; первое приводитъ къ раздробленію, второе—къ единству.

образа безъ скрытнаго значенія, безъ особеннаго смысла. Еще въ XIV вѣкѣ, словесность Франціи изобиловала аллегорическими поэмами, которыхъ главнымъ представителемъ можетъ служить холодный романъ Розы (Roman de la Rose). Искони французы враждовали съ фантазіею другихъ народовъ и только теперь подчинились нѣсколько ея вліянію, отказавшись отъ своей односторонности. Аллегорическому и дидактическому направленію противодѣйствовало комическое. Одна только поэзія возможна для холоднаго разума: это — насмѣшка, сатира. Мольеръ и Вольтеръ— вотъ ихъ національное достояніе.

Поэтъ, который изложилъ національный кодексъ французской поэзіи, принятый свободно и единогласно всѣмъ народомъ, разумѣется, долженъ отгадать ту способность, которая господствовала въ поэтической дѣятельности его націи. Буало ни слова не говоритъ о фантазіи; признавши въ поэтѣ тайное призваніе неба, онъ полагаетъ главными способностями, дѣйствующими въ поэзіи, разумъ и здравый смыслъ (la raison et le bon sens). Кто не помнитъ этихъ стиховъ, которые находятся въ числѣ первыхъ догматовъ, предписанныхъ Буало?

Quelque sujet qu'on traite, ou plaisant, ou sublime,
Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime... *).
(П. 1, ст. 27—28).

Aimez donc la raison. Que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix **).
(П. I, ст. 37—38).

.....Laissons à l'Italie
De tous ces faux brillans l'éclatante folie.
Tout doit rendre au bon sens ***)
(П. I, ст. 43, 45).

*) Изволь, что хочешь, пѣть—и важное и шутку,—
Но риему каждый разъ приноровляй къ разсудку.
Пер. гр. Хвостова, п. I, 27—28.
(Полн. собр. соч., 1818, IV).

**) Къ разсудку прилѣпись! Пускай стихи твои
Получатъ отъ него всѣ прелести свои.
Его же., I, 37—38.

***) Щеголеватыхъ словъ нелѣпое сцѣпленье
Пускай въ Италіи рождаетъ изумленье.
Вездѣ быть долженъ смыслъ....
Его же., I, 43—46.

Даже и отъ пѣсни, внушаемой упоеніемъ, врагомъ разсудка, Буало прежде всего требуетъ здраваго смысла:

Il faut même en chansons du bon sens et de l'art.

Идеалъ критика для него есть олицетворенный разумъ. Такъ въ поэзіи, по кодексу Буало, долженъ господствовать одинъ здравый смыслъ и фантазія охлаждена разсудкомъ. Вотъ почему Франція своему законодателю дала титулъ поэта здраваго смысла. Изъ стиха противъ Италіи мы видимъ, что Буало преслѣдуетъ владычество фантазіи у другихъ народовъ. Чудесное въ эпопеѣ, которое относится къ области фантазіи, Буало позволяетъ только подъ видомъ аллегоріи, а не иначе *), и защищаетъ сію послѣднюю противъ тѣхъ, которые на нее нападали **). Онъ возстаетъ противъ фантастическаго чудеснаго, заимствованнаго изъ преданій нашей религіи, и за это порицаетъ Тасса и намекаетъ, можетъ быть, на Мильтона, котораго поэма могла уже быть ему извѣстна. Господство здраваго смысла положило печать охлажденія фантазіи на всѣхъ произведеніяхъ такъ-называемой классической литературы, какъ во Франціи, такъ и во всѣхъ странахъ Европы. Мы сами еще помнимъ это стѣснительное вліяніе и въ нашей словесности. Итакъ мы видѣли, какъ одно изъ главныхъ основаній сочиненія Буало, господство здраваго смысла, объясняется изъ умственнаго характера націи.

Обратимъ теперь вниманіе на состояніе литературы въ ученомъ отношеніи. Мы уже сказали о томъ, что Франція выступила на поприще литера-

---

*) Всѣ добродѣтели—богини у Гомера:
Минерва—зрѣлый умъ, а красота—Венера;
Летящій съ неба громъ—не дѣйствіе паровъ,—
Юпитеръ, въ страхъ землѣ, гремитъ средь облаковъ;
Ревущій въ бурѣ вихрь у кормчихъ предъ глазами,—
Нептунъ, разгнѣванный свирѣпыми морями.
Его же, III, 165—170.

**) Быть можетъ запретятъ иносказаній виды:
Повязку и вѣсы отымутъ у Ѳемиды;
Иль мѣдное чело у грозныя войны,
Часы, что времени бѣгущему даны,
И въ ложной святости, почтя догматомъ вѣры,
Изгонятъ изъ рѣчей подобья и примѣры.
Пер. Буниной, П. III, 227—232.

туры въ то время, когда древняя стихія стала самовластно господствовать надъ новою. Въ XV и XVI вѣкахъ, Франція занималась уже дѣятельно древнею философіею. Плоды этихъ занятій видны въ ея произведеніяхъ XVI в. Жодель и Ронсаръ, первые драматическіе поэты Франціи, слѣдуютъ греческимъ образцамъ. Ими-же воспитываются и первые трагики: Корнель и особенно Расинъ, который въ юности, какъ извѣстно, училъ наизусть отрывки изъ греческихъ писателей. Но отъ чего-же во Франціи это пристрастіе ко всему древнему достигло такой крайности, что французы отвергли въ поэзіи всѣ матеріалы, всю жизнь новой Европы, и ограничили міръ идеальный одною древностью? И въ Италіи поэты издѣтства изучали древнихъ: не смотря на то, духъ новый и новая жизнь сохранялись въ поэзіи, и муза поэзіи жила въ мірѣ преданій новой Европы. Отъ чего-же не такъ было во Франціи? Двѣ причины этому, по моему мнѣнію. Первая—причина общественная: въ XVII вѣкѣ средніе времена уже миновались, и Франція при Людовикѣ XIV, написала совершенно новую общественную жизнь и создала формы новыя этой жизни, какъ для себя, такъ и для всей Европы. Дворъ Людовика XIV былъ средоточіемъ преобразованія, которое черезъ Францію должно было совершиться во всей Европѣ. Отсюда объясняется намъ отчужденіе Франціи отъ средняго вѣка, отъ своей національности, разрывъ ея со всѣмъ своимъ минувшимъ. Въ немъ она видѣла что-то грубое, что-то варварское, и потому не могла искать поэтическихъ очарованій. Но прошедшее есть необходимость для поэзіи. Отвергнувъ свое, она неизбѣжно должна была обратиться къ древности, которую въ то время кстати изучила. Ея миѳологію, исторію, поэзію, Франція сдѣлала почти исключительнымъ матеріаломъ для своихъ собственныхъ созданій; но, разумѣется, эта древность была не истинная, не настоящая: въ ея формахъ, подъ ея именами, Франція выражала свою собственную, современную жизнь. Древность только прикрывала собою стихіи новой жизни двора Людовика XIV. Это отчужденіе отъ средняго вѣка и пристрастіе къ древнимъ началось еще при Людовикѣ XIV, но окончательно утвердилось при его наслѣдникѣ. Замѣчательно, что при Францискѣ I еще представлялись мистеріи, остатокъ средняго вѣка, но при Людовикѣ XIII онѣ были уничтожены и уступили мѣсто греческой трагедіи.

Вторая причина, не столько сильная, какъ первая, была, какъ я полагаю, религіозная. Ею только можно объяснить отчужденіе французовъ отъ преданій христіанскаго міра въ поэзіи и попытку замѣнить этотъ не-

обходимый матеріалъ миѳологіею древнихъ. Іезуиты начали уже производить сильное вліяніе во Франціи; обладая сокровищемъ учености, они много руководствовали народнымъ воспитаніемъ. Извѣстно, въ какихъ строгихъ религіозныхъ правилахъ былъ воспитанъ Расинъ. Іезуиты могли внушать, что употребленіе христіанскихъ преданій въ поэзіи есть святотатство, и въ замѣнъ этого предлагали поэтамъ древнюю миѳологію. Такое ученіе согласовалось и съ общимъ стремленіемъ Франціи, которая, вступая въ раздоръ со всѣмъ своимъ минувшимъ, рада была духовному предлогу, чтобы удалить отъ себя поэтическія преданія своей религіи, тѣсно связанныя съ преданіями средняго вѣка.

Изъ этихъ двухъ причинъ объясняется другая важная черта въ сочиненіи Буало: отчужденіе отъ средняго вѣка, отъ всѣхъ его историческихъ и религіозныхъ преданій, и привязанность къ миѳологіи и исторіи древней. Смотря съ показанной точки зрѣнія, мы поймемъ теперь значеніе слѣдующихъ стиховъ въ его поэмѣ (П. III, ст. 237—244):

La Fable offre á l'esprit mille agrémens divers;
Là tous les noms heureux semblent nés pour les vers:
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée,
Héléne, Ménélas, Paris, Hector, Enée.
O le plaisant projet d'un Poëte ignorant,
Qui de tant de Héros va choisir Childebrand!
D'un seul nom quelquefois le son dur ou bizarre
Rend un Poëme entier, ou burlesque ou barbare *).

Въ этихъ стихахъ выражается споръ стихіи древней съ новой! Какъ восхищается Буало двумя строками древнихъ именъ, которыя онъ съ умысломъ подобралъ и которыя такъ сладко звучатъ его уху! А въ имени

*) У баснословія—обиліе цвѣтовъ,
И даже имена родились для стиховъ:
Улиссъ, Агамемнонъ, Идоменей, Медея,
И Гекторъ и Парисъ, Елена и Цирцея;
Хотя по глупости однажды былъ избранъ
Для пѣснопѣнія тяжелый Гильдебранъ.
Знай,—имя дикое, незвучное, герою
Поэму сдѣлаетъ иль грубой, иль смѣшною.
Гр. Хвостовъ, Ш, 211—222.

Childebrand онъ преслѣдуетъ средній вѣкъ, котораго не могла уже терпѣть Франція, облеченная въ новыя формы своей общественной жизни!

Гоненія Буало противъ чудеснаго христіанскаго, противъ Астарота, Вельзевула, Люцифера, и защищеніе миѳологіи языческой проистекаютъ частью отъ той же причины; но здѣсь, кромѣ того, высказывается и причина религіозная, какъ мы можемъ это видѣть въ слѣдующихъ стихахъ:

De la foi d'un Chrétien les mystères terribles
D'ornemens égayés ne sont point susceptibles.
L'Evangile à l'esprit n'offre de tous côtés,
Que pénitence à faire et tourmens mérités:
Et de vos fictions le mélange coupable,
Même à ses vérités donne l'air de la Fable *).
(П. III, ст. 199—204).

Laissons les s'applaudir de leur pieuse erreur;
Mais pour nous banissons une vaine terreur,
Et fableux Chrétiens n'allons point dans nos songes,
Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges **).
(П. III, ст. 233—236).

Перейдемъ къ современнымъ отношеніямъ, какія были между обществомъ и литературою, и объяснимъ себѣ третью важную черту въ сочиненіи Буало. Вся литература Франціи, въ то время, сосредоточилась около двора и подверглась условнымъ формамъ придворнаго общежитія. Вкусъ двора былъ вкусомъ законодательнымъ. Почти всѣ лучшіе писатели занимали при немъ мѣста: Буало и Расинъ были исторіографами Людовика XIV. Литература была дѣломъ государственнымъ, однимъ изъ занятій перваго министра Франціи и Европы, кардинала Ришелье. Это можно особенно ви-

*) Святыя таинства небесныхъ откровеній
Суть выше и честнѣй небесныхъ украшеній.
Къ намъ слово божіе гремитъ судомъ на злыхъ,
Влечетъ къ раскаянью и ужасаетъ ихъ;
Но вымысловъ твоихъ виновное смѣшенье
Тѣ даже истины подводитъ подъ сомнѣнье.
Пер. Буниной, III, 199—204.

**) Пусть утѣшаются своимъ благочестивымъ заблужденіемъ. Мы же должны отогнать пустой страхъ и, оставаясь христіанами, остерегаться только въ нашихъ вымыслахъ изъ Бога истины дѣлать бога лжи.

дѣть въ любопытныхъ обстоятельствахъ, какія сопровождали появленіе Корнелева Цида. Кардиналъ Ришелье настоялъ на томъ, чтобы члены академіи произнесли судъ этой трагедіи, и, несмотря на то, что у него на рукахъ были всѣ дѣла королевства, а въ головѣ всѣ дѣла Европы, онъ самъ, вмѣстѣ съ академіею, занимался составленіемъ критическаго приговора Корнелю.

Вліяніе придворнаго вкуса, утонченнаго до манерности, оказывается на многихъ правилахъ Буало. Онъ требуетъ отъ идилліи, чтобы она, при всей простотѣ своей, была élégante (слово еще не созданное въ нашемъ языкѣ); отъ ужаса и состраданія, двухъ трагическихъ стихій,—чтобъ онѣ были сладки и пріятны. Une élégante Idylle, une douce terreur, une pitié charmante—все это отзывается утонченностью придворной жизни Людовика XIV. Самыя правила о единствѣ мѣста и времени, которыя принадлежатъ не Аристотелю, а французамъ, и которыя такъ стѣсняли геній Корнеля и такъ строго и догматически выражены у Буало (П. III, 45—46):

Qu'en un Lieu, qu'en un Jour, un seul Fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le Théatre rempli *),

едва-ли не объясняются условіями придворной мѣстности, потому что пьесы часто представлялись при дворѣ?

Но это вліяніе придворнаго общежитія ни на чемъ такъ не оказалось, какъ на слогѣ, потому что при дворѣ образовался избранный стиль классической поэзіи Франціи. Буало самъ о томъ свидѣтельствуетъ, разсказывая исторію французскаго языка (П. I, 84—94) **).

Вопросъ о словахъ высокихъ и низкихъ обращалъ вниманіе самаго Людовика XIV. Сентъ-Бёвъ въ своемъ сочиненіи: Critiques et portraits littéraires, передаетъ много любопытныхъ анекдотовъ о томъ, какъ занима-

---

*) Чтобы одинъ фактъ, совершившійся на одномъ мѣстѣ, въ одинъ день, держалъ театръ полнымъ до конца представленія.

**) Парнасъ заговорилъ языкомъ рынка; на распущенное стихотворство не было никакой узды. Эта язва заразила провинцію, отъ писца и мѣщанина перешла къ принцамъ; самый дрянной забавникъ имѣлъ своихъ поклонниковъ, и даже d'Assonci нашелъ читателей. Но, разочарованный, наконецъ, этимъ стилемъ, дворъ сталъ пренебрегать развязнымъ сумасбродствомъ подобныхъ стиховъ, сталъ отличать наивное отъ плоскаго и шутовскаго и предоставилъ провинціи восхищаться *Тифономъ*.

лись въ то время словами, какъ, напр., Людовикъ XIV нападалъ на выраженіе rebrousser chemin, всѣ придворные и Расинъ ему вторили, но Буало защищалъ оное; какъ Расинъ и Буало переписывались о томъ, есть-ли въ Гомерѣ низкія слова; какъ Буало радовался тому, что успѣлъ вмѣсто парика употребить выраженіе: sous mes feaux cheveux blonds, и съ какимъ торжествомъ писалъ къ Расину, что онъ въ одной одѣ осмѣлится посредствомъ перифраза упомянуть о томъ бѣломъ перѣ, которое носитъ король на своей шляпѣ!

Отсюда объясняется изобиліе правилъ о слогѣ въ поэмѣ Буало. Вся половина первой пѣсни посвящена этому предмету. Поэзія у него не иначе называется, какъ l'art des vers. Какъ строго предупреждаетъ онъ писателя противъ словъ низкихъ:

Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse:
Le style le moins noble a pourtant sa noblesse! *)

Какъ заботится о гармоніи стиховъ! Какъ искусно выражается онъ объ этой условной трудности во французской поэзіи, объ роковомъ hiatus [зіяніи], который въ другихъ языкахъ, болѣе гармоническихъ, напр., въ итальянскихъ, напротивъ, считается украшеніемъ!

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée **).

До того простираетъ Буало свою заботливость о звучности стиха, что самую мысль ставитъ ниже звука, форму ниже идеи.

Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'ésprit, quand l'oreille est blessée ***).

---

*) Словами подлыми не оскверняй творенье:
И низкій слогъ свое имѣетъ возвышенье.
Пер. гр. Хвостова, П. I, 79—80.

**) Смотри, чтобъ гласная, спѣша, не спотыкнулась,
И съ гласною другой въ дорогѣ не столкнулась.
Его же, П. I, 107—108.

***) Хотя твой складенъ стихъ, имѣетъ много духа,—
Не милъ онъ разуму, когда жестокъ для уха.
Его же, П. I, 111—112.

Въ этихъ двухъ стихахъ заключается разгадка одной характеристической черты французской литературы, этой безконечной стилистики, которая поглотила почти всю ея критику. Ни одинъ народъ столько не заботился о словахъ въ литературѣ, не показывалъ такой разборчивости и щекотливости въ выраженіи, какъ французы: въ этомъ отражались условныя формы ихъ общежитія. Буало, совѣтникъ Людовика XIV въ дѣлѣ стиля, былъ первымъ родоначальникомъ этого многочисленнаго племени французскихъ стилистовъ, которыхъ послѣднимъ важнѣйшимъ представителемъ былъ Лагарпъ. Это имя имѣло свои вѣтви и во всѣхъ литературахъ.

Итакъ, вотъ три главныя черты, составляющія характеръ кодекса Буало, а съ нимъ вмѣстѣ и классической поэзіи Франціи: 1) господство здраваго смысла надъ фантазіей, смысла, который необходимъ всюду, но не составляетъ сущности искусства, и правила котораго суть только отрицательныя; 2) отчужденіе отъ новаго міра и пристрастіе къ древнимъ, убивающее жизнь новую, и 3) стилистика, или критика стиля въ утонченныхъ и большею частью условныхъ подробностяхъ. Мы видѣли, какъ сіи три главныя черты въ кодексѣ Буало, который нельзя назвать теоріею, объясняются мѣстными условіями литературнаго развитія во Франціи.

Шевыревъ.

(Теорія поэзіи въ историч. развитіи etc.)

---

12. О трагедіи,

изъ L'art poétique Буало.

Такого страшнаго на свѣтѣ нѣтъ предмета,
Который бы не сталъ намъ милъ въ стихахъ поэта:
Искусство дивное, волшебною рукой,
Ужаснѣйшую вещь исполнитъ красотой.
Такъ, насъ трагедія злодѣйствомъ умиляетъ,
Когда преступнаго Эдипа выставляетъ
Или когда Орестъ, свою убившій мать,
Мученьями души заставитъ всѣхъ рыдать.

О вы, наперсники высокой Мельпомены!
Стремяся властвовать надъ публикой со сцены,
Хотите-ль, чтобъ толпа піесой восторгалась,
И чтобъ она потомъ лѣтъ двадцать намъ давалась?
Хотите?!.. Такъ пускай въ твореньяхъ вашихъ страсть
Сумѣетъ тронуть насъ, надъ сердцемъ взявши власть!
Когда порывъ страстей въ возвышенномъ движеньѣ
Насъ страхомъ сладостнымъ не приведетъ въ волненье
И состраданія въ сердцахъ не возбудитъ,
Ученый вашъ трактатъ насъ вовсе не плѣнитъ!
Плоды риторики прослушавъ добрый часъ,
Толпа или заснетъ, или освищетъ васъ!
Трагедія должна, смягчая насъ, плѣнять:
Владѣйте тайною, какъ сердцемъ управлять!
Пусть съ первыхъ-же стиховъ задуманный сюжетъ
Во всей прозрачности является на свѣтъ!
Сознайтесь, что актеръ на сценѣ намъ смѣшонъ,
Пока онъ зрителю не дастъ понять, кто онъ,
И, долго путаясь въ порывахъ измышленья,
Всю душу вытянетъ, не давши развлеченья.
Нѣтъ! я люблю, чтобъ мнѣ сказали напрямикъ,
Кто здѣсь передо мной: Орестъ иль Андроникъ.
Вѣдь путаница тутъ нисколько не плѣняетъ:
Неясная уму, она лишь слухъ терзаетъ.
Сюжетъ скорѣй всего намъ должно изложить
И мѣсто дѣйствія точнѣй опредѣлить.
За Пиренеями не такъ ведется дѣло:
Тамъ цѣлый рядъ годовъ риѳмачъ отхватитъ смѣло
И втиснетъ въ день одинъ... Герой у нихъ ростетъ:
Ребенкомъ выступитъ, брадатымъ же сойдетъ.
Но мы, принявшіе искусство съ размышленьемъ,
Ходъ дѣйствія ведемъ всегда съ ограниченьемъ,
Чтобъ *тамъ* же, въ *тотъ* же день и лишь *одно дѣянье*
Могло приковывать къ герою все вниманье.
Невѣроятное должно быть чуждо вамъ:
Мы часто истину относимъ къ чудесамъ,

А вздорныхъ выдумокъ нашъ умъ не постигаетъ:
Во что не вѣримъ мы, насъ то и не прельщаетъ.
Что выставить нельзя, изложитъ пусть разсказъ!
Хоть, правда, зрѣлище сильнѣй волнуетъ насъ,
Однако жъ сцены есть, которыя искусство
Должно скрывать отъ насъ, жалѣя наше чувство.
Пускай интриги ходъ съ движеньемъ все ростетъ
И быстро наконецъ къ развязкѣ подойдетъ!
Ничто вѣдь сильно такъ нашъ умъ не поражаетъ,
Какъ то, когда отъ насъ интрига все скрываетъ,
И вдругъ одинъ толчекъ, одинъ лишь новый ходъ,
Сюжету сообщитъ нежданный оборотъ.
Трагедія низка своимъ происхожденьемъ:
Сначала былъ лишь хоръ, гдѣ съ пляскою и пѣньемъ,
Подножья алтарей священныхъ окружая,
Молили Бахуса о новомъ урожаѣ.
Веселье и вино являлись всѣмъ отрадой,
А лучшему пѣвцу козелъ служилъ наградой.
Потомъ Ѳеспись лицо дрожжами сталъ марать
И этой выдумкой согражданъ потѣшать,
И, развозя съ собой оборвышей—актеровъ,
Измыслилъ зрѣлище, пріятное для взоровъ.
Актеровъ въ хоръ впервые ввелъ Эсхилъ,
Ихъ лица маскою приличною прикрылъ
И, высоко помостъ поднявши театральный,
Надѣлъ котурны имъ въ трагедіи печальной.
Высокимъ геніемъ Софоклъ все довершилъ:
Далъ сцѣнѣ новый блескъ, гармоніей плѣнилъ,
Назначилъ хору роль почти во всѣхъ явленьяхъ;
Старинный грубый стихъ смягчился въ выраженьяхъ,
И греческій театръ сталъ такъ высоко чтимъ,
Что съ нимъ соперничать не могъ и славный Римъ.
Но въ средніе вѣка театръ пришелъ въ забвенье;
Народъ совсѣмъ не зналъ объ этомъ развлеченьѣ,
Пока паломниковъ какихъ-то грубый цехъ
Въ Парижѣ, говорятъ, на площади, для всѣхъ,

Не сталъ изображать святыхъ изъ благочестья,
Но, въ простотѣ души, самъ сѣялъ лишь нечестье.
Наука наконецъ, вставъ противъ заблужденій,
Разоблачила фальшь библейскихъ представленій:
Прогнали всѣхъ такихъ непрошенныхъ актеровъ,—
И Троя славная воскресла вновь для взоровъ...
И, маску древнюю покинувъ съ этихъ поръ,
Театръ завелъ оркестръ, смѣнившій прежній хоръ.
Тутъ скоро, щедрая на нѣжные обманы,
Любовь наполнила и сцену, какъ романы;
Чувствительный поэтъ, рисуя эту страсть,
Всего скорѣе могъ на славный путь попасть.
Ну, чтожъ?—согласенъ я: влюбленныхъ выставляйте,
Но сладкимъ пастушкомъ героя не являйте!
Пусть любитъ Ахиллесъ иначе, чѣмъ Филенъ,
А Киръ является инымъ, чѣмъ Артаменъ,—
Но представляйте намъ любовь съ ея мученьемъ
Не добродѣтелью, а просто заблужденьемъ!
Герой не долженъ быть всѣхъ слабостей лишенъ:
Вѣдь часто лучшій мужъ порокомъ надѣленъ.
Мнѣ меньше нравится Ахиллъ безъ вспышекъ гнѣва,
Чѣмъ—если онъ порою слезы льетъ, какъ дѣва.
Въ героѣ слабости пріятно видѣть мнѣ:
Здѣсь все, съ природою согласное вполнѣ.
Пусть дышетъ истиной написанное вами:
Тамъ—скупъ Агамемнонъ, за то великъ дѣлами;
А здѣсь—Эней своихъ боговъ со страхомъ чтитъ!
Пусть каждый свой особенный характеръ сохранитъ!
Племенъ, вѣковъ и странъ характеръ изучите,—
Нерѣдко въ климатѣ основъ его ищите.
Страшитесь выставлять, совсѣмъ ужъ невпопадъ,
Жизнь Рима древняго на современный ладъ!
Подъ кличкой римскою нашъ бытъ изображая,
Мы Брута превратимъ, пожалуй, въ шелопая.
Въ романахъ многое возможно извинить:
Тамъ вся задача въ томъ, чтобъ вымысломъ плѣнить,

Тамъ строгость лишняя—ненужное стѣсненье;
Но сцена требуетъ ума и размышленья:
Въ ней духъ приличія быть долженъ соблюденъ,
И если новый типъ у васъ изображенъ,
То вѣрнымъ будетъ пусть онъ снимкомъ съ идеала
И до конца такимъ, какъ выведенъ сначала!

Какъ часто драматургъ, лишь свой портретъ любя,
Героевъ драмъ своихъ рисуетъ самъ съ себя;
Такъ у гасконца все идетъ, какъ въ ихъ Наваррѣ,
А Юба и Кальпрендъ подобны дружной парѣ *).
Но вѣдь природа въ насъ—по своему умна,
И каждой страсти рѣчь особая дана:
Такъ гнѣвъ безмѣрно гордъ и мечетъ въ насъ громами,
Тогда какъ льется грусть смиренными словами.
Пускай предъ Троею Гекуба, со слезами,
Не поражаетъ насъ надутыми рѣчами
И не рисуетъ намъ некстати ужасъ края,
«Гдѣ пьютъ Эвксинскій Понтъ семь рукавовъ Дуная.» **)
Въ трескучей болтовнѣ, въ наборѣ громкихъ фразъ,
Лишь видѣнъ говорунъ, не трогающій насъ.
Нѣтъ! горе скажется сильнѣй простымъ молчаньемъ...
Чтобъ зритель слезы лилъ, начните вы рыданьемъ!
Потокъ трескучихъ фразъ хотя игриво вьется,
Бѣжитъ не изъ души и въ сердце не вольется.

Театръ, наполненный придирчивой толпою,
Для многихъ авторовъ сталъ трудною стезею.
На сценѣ не легко побѣду одержать:
Всегда охотники найдутся освистать
И автора признать за дурака и фата
(Вѣдь право порицать—даетъ входная плата).
И вотъ, чтобъ похвалу въ театрѣ заслужить,
Самъ авторъ принужденъ предъ публикой хитрить

*) Кальпрендъ, бездарный писатель, авторъ трагедіи «Клеопатра», гдѣ героемъ является Юба.

**) «Троада»—трагедія Сенеки.

И, развивая страсть по замысламъ широкимъ,
Обязанъ пылкимъ быть, пріятнымъ и глубокимъ;
Эффектами толпу будить онъ долженъ самъ
И увлекать въ стихахъ отъ чуда къ чудесамъ,
Однако такъ, чтобъ все легко запоминалось
И въ памяти у всѣхъ надолго оставалось!

Вотъ какъ трагедія въ развитіи идетъ,
Но пальму первенства поэмѣ отдаетъ...

Пер. *А. П. Михневичъ.*

(Oeuvres de-Boileau Despréaux, 1769, ch. III, v. 1—160).

Глава IV.

Критика ложно-классицизма и начала эстетической теоріи.

13. Лаокоонъ

или

о границахъ живописи и поэзіи.

Блестящая антитеза греческаго Вольтера, который назвалъ живопись нѣмою поэзіею, а поэзію говорящею живописью, не была, конечно, помѣщена ни въ одномъ учебникѣ. Это было просто остроумное выраженіе, какихъ у Симонида можно встрѣтить много, и которыхъ справедливая часть такъ блистательна, что все неопредѣленное и ложное, въ нихъ заключающееся, обыкновенно считаютъ нужнымъ оставлять безъ вниманія.

Древніе однако не дѣлали этого пропуска, и, признавая мѣткость выраженія Симонида въ отношеніи сходства дѣйствія на человѣка обоихъ искусствъ, они не забывали замѣтить, что оба искусства были въ тоже время весьма различны какъ предметами, такъ и способомъ подражанія.

Напротивъ, упустивъ совершенно изъ виду это различіе, новѣйшіе критики сдѣлали изъ сходства живописи съ поэзіею самые странные выводы. То стараются они втѣснить поэзію въ узкую сферу живописи, то даютъ живописи право занять всю обширную область поэзіи. Все, что справедливо въ одномъ изъ этихъ искусствъ, позволительно, по ихъ мнѣнію, и въ другомъ, все что нравится или не нравится въ одномъ, должно также нравиться или не нравиться въ другомъ. Полные этой идеей, они произносятъ самоувѣреннымъ тономъ самые грубые приговоры, считая главными недостатками въ произведеніяхъ художниковъ и поэтовъ уклоненія этихъ двухъ родовъ искусства другъ отъ друга и ставя въ вину поэтамъ или художникамъ ихъ бо́льшую природную склонность и вкусъ къ живописи или къ поэзіи.

Эта ложная критика успѣла уже сбить съ толку даже многихъ истин-

ныхъ художниковъ. Она породила въ поэзіи стремленіе къ описаніямъ, а въ живопись внесла аллегорію, ибо первая старалась сдѣлаться говорящею картиною, не зная въ точности, что она могла и должна была изображать, а вторая—нѣмою поэзіею, не размысливъ хорошенько о томъ, насколько она способна выражать общія идеи, не удаляясь отъ своего истиннаго назначенія и не дѣлаясь добровольно лишь извѣстнымъ родомъ литературы.

Противодѣйствовать этому ложному вкусу и этимъ неосновательнымъ сужденіямъ—вотъ главнѣйшая задача предлагаемыхъ разсужденій.

I.

Предметъ живописи вообще.—Предметъ древне-греческой живописи.—Красота—предметъ изобразительныхъ искусствъ.

Справедливо или нѣтъ преданіе о томъ, будто любовь была первою изобрѣтательницею образовательныхъ искусствъ; но несомнѣнно, что она не уставала водить рукой лучшихъ древнихъ художниковъ. Ибо хотя теперь *живопись* и понимается вообще, какъ *искусство*, *изображающее тѣла на поверхности*, мудрый грекъ давалъ ей болѣе тѣсныя границы и дѣлалъ задачей ея лишь *изображеніе прекрасныхъ тѣлъ*. Греческій художникъ не изображалъ ничего кромѣ красоты; даже обыкновенная красота, красота низшаго рода, дѣлалась только случайно его задачей, его упражненіемъ, его отдыхомъ.

Совершенство самаго предмета должно было восхищать въ его работахъ; онъ ставилъ себя слишкомъ высоко, чтобы поставить себѣ задачей удовлетвореніе зрителя холоднымъ наслажденіемъ сходства предмета, или своимъ умѣньемъ; въ его искусствѣ не было ему ничего дороже, ничто не казалось ему благороднѣй конечной цѣли искусства.

«Кто захочетъ рисовать тебя, когда никто не хочетъ тебя видѣть», говоритъ одинъ древній эпиграмматистъ про человѣка весьма дурной наружности. Многіе новѣйшіе художники сказали бы напротивъ: «Будь дуренъ до послѣдней крайности, я все-таки напишу тебя. Пусть никому нѣтъ охоты смотрѣть на тебя: по крайней мѣрѣ мою картину посмотрятъ съ удовольствіемъ,—не за то, что она изображаетъ тебя, но потому, что она послужитъ доказательствомъ моего искусства, умѣющаго вѣрно представить такое страшилище».

У древнихъ красота была высшимъ закономъ образовательныхъ искусствъ. Отсюда необходимо слѣдуетъ, что все другое, что могло еще входить въ область образовательныхъ искусствъ, или уступало свое мѣсто началу красоты, или по крайней мѣрѣ подчинялось ея законамъ.

Такъ, напримѣръ, въ выраженіи.—Есть страсти и такія степени страстей, которыя выражаются въ лицѣ самыми отвратительными чертами и все тѣло ставятъ въ насильственное положеніе, при которомъ изящныя линіи, обрисовывающія его въ спокойномъ состояніи, совершенно изчезаютъ. Изображенія такихъ страстей избѣгали древніе художники или изображали ихъ въ той мѣрѣ, въ которой они допускали извѣстную степень красоты.

Ярость и отчаяніе не безобразятъ ни одного изъ ихъ произведеній. Я даже осмѣливаюсь утверждать, что они вовсе не изображали фурій. Гнѣвъ ослабляли они до строгости. У поэта Юпитеръ, мечущій молніи, гнѣвенъ; у художника—онъ представляется только строгимъ.

Отчаяніе также смягчали они и низводили на степень простой скорби. А гдѣ такое ослабленіе не могло имѣть мѣста, но гдѣ отчаяніе было бы столько же унизительно, какъ и противно благообразію, что сдѣлалъ тамъ, напримѣръ, Тимантъ? Извѣстна его картина, представлявшая принесеніе въ жертву Ифигеніи, гдѣ онъ далъ всѣмъ предстоящимъ приличную степень горести и закрылъ лицо отца, котораго горесть была выше всѣхъ. Множество остроумныхъ вещей высказано было по поводу ея. Художникъ до такой степени изчерпалъ себя въ изображеніи горестныхъ лицъ, говоритъ одинъ *), что уже отчаялся дать лицу отца еще высшее выраженіе этого чувства. Онъ сознался этимъ, говоритъ другой **), что горесть отца въ подобномъ положеніи выше всякаго описанія. Съ своей стороны я не вижу здѣсь ни ограниченности художника, ни ограниченности средствъ искусства. По мѣрѣ возрастанія степени какого-либо нравственнаго потрясенія, усиливается и соотвѣтствующее ей выраженіе лица; высочайшая степень представляетъ самыя рѣзкія черты, и нѣтъ ничего легче для искусства, какъ изобразить эти послѣднія. Но Тимантъ зналъ предѣлы, которые Граціи предписываютъ его искусству. Онъ зналъ, что горесть, приличная Агамемнону, какъ отцу, должна бы была выразиться въ такихъ

*) Plinius, lib. XXXV, sect. 35.
**) Valerius Maximus, lib. VIII, cap. II.

чертахъ, которыя всегда отвратительны. Насколько позволяли ему красота и достоинство, онъ выражалъ эту горесть. Отвратительнаго онъ, конечно, желалъ избѣжать совсѣмъ или ослабить его силу, но такъ какъ избранное содержаніе не дозволяло ему ни того, ни другаго,—что оставалось ему, какъ не скрыть его отъ глазъ? Чего не осмѣлился изобразить, то оставилъ угадывать. Короче—этотъ покровъ есть жертва, которую художникъ принесъ красотѣ. Онъ представляетъ прекрасный примѣръ не того, какъ выраженіе можетъ переходить за предѣлы искусства, но какъ должно подчинять его первому закону искусства—требованію красоты.

II.

Какое мѣсто занимаетъ красота въ современномъ искусствѣ? — Законы искусства.—Въ чемъ заключается плодотворность избраннаго художникомъ момента?—Примѣры (Лаокоонъ).—Какой моментъ долженъ быть избранъ художникомъ? — Примѣры (Ламетри; Лаокоонъ; картины Тимомаха).

Искусство расширило въ новѣйшее время несравненно болѣе свои границы. Оно подражаетъ, какъ обыкновенно говорится, всей видимой природѣ, въ которой красота составляетъ лишь малую часть. *Истина* и *выраженіе* составляютъ его главный законъ; и какъ сама природа часто приноситъ красоту въ жертву высшимъ цѣлямъ, такъ и художникъ долженъ подчинять ее своему главному дѣлу и не искать ея болѣе того, сколько позволяютъ истина и выраженіе. Однимъ словомъ—истиною и выраженіемъ самое отвратительное въ природѣ превращается въ изящное въ искусствѣ.

Я полагаю, что простой взглядъ на матеріальныя средства искусства, ограничивающія его дѣятельность, приведетъ насъ къ этимъ соображеніямъ.

Если съ одной стороны художникъ изъ вѣчно измѣняющейся дѣйствительности можетъ брать только одинъ моментъ, а живописецъ даже этотъ одинъ моментъ лишь съ одной точки зрѣнія; а съ другой стороны произведенія ихъ назначаются не для одного только мимолетнаго взгляда, но для внимательнаго и неоднократнаго разсматриванья: то очевидно, что этотъ единственный моментъ и эта единственная точка зрѣнія на этотъ моментъ должны быть сколько можно плодотворнѣе. Но плодотворно только то, что оставляетъ воображенію свободное поле. Чѣмъ болѣе мы глядимъ, тѣмъ болѣе мысль наша добавляетъ къ видимому, и чѣмъ сильнѣе работаетъ

мысль, тѣмъ болѣе возбуждается наше воображенiе. Но въ цѣломъ развитiи какого-либо нравственнаго потрясенiя всего менѣе имѣетъ это свойство его высшiй моментъ. За нимъ уже не остается ничего болѣе; а показывать глазу этотъ конечный предѣлъ значитъ связывать крылья фантазiи и принуждать ее (такъ какъ она не можетъ перейти за предѣлы даннаго чувственнаго впечатлѣнiя) заниматься низшими противъ него, слабѣйшими образами, надъ которыми господствуетъ и стѣсняетъ свободу фантазiи данная полнота выраженiя.

Поэтому, когда Лаокоонъ только стонетъ, воображенiю легко представить себѣ его кричащимъ; если же бы онъ кричалъ, фантазiя не могла бы подняться ни одною ступенью выше, ни спуститься однимъ шагомъ ниже даннаго представленiя безъ того, чтобы Лаокоонъ не представился ей въ чисто страдательномъ, слѣдовательно, не интересномъ положенiи. Зрителю оставалось бы двѣ крайности—воображать себѣ Лаокоона или при его первомъ стонѣ, или уже мертвымъ.

Далѣе, такъ какъ это одно мгновенiе дѣлается посредствомъ искусства неизмѣннымъ и какъ бы увѣковѣчивается, то оно не должно выражать ничего такого, что мыслимо не иначе, какъ переходное. Всѣ такiя явленiя, которыя по существу своему представляются намъ скоротечными и быстро уничтожающимися, которыя могутъ быть тѣмъ, что они есть, только одно мгновенiе, всѣ такiя явленiя, повторяю, прiятны они или ужасны по своему содержанiю, получаютъ чрезъ продолженiе ихъ бытiя въ искусствѣ такой противоестественный видъ, что съ каждымъ новымъ взглядомъ впечатлѣнiе отъ нихъ ослабляется и наконецъ весь предметъ наводитъ на насъ отвращенiе или страхъ. Ламетри, который велѣлъ нарисовать и выгравировать себя подобно Демокриту, смѣется лишь въ первый разъ, какъ смотришь на него. Если глядѣть на него чаще, онъ превращается изъ философа въ шута, и изъ его улыбки дѣлается гримаса. Точно тоже и съ крикомъ. Страшная боль, выражаемая крикомъ, должна или прекратиться, или уничтожить свою жертву. Но хотя бы былъ принужденъ кричать даже самый терпѣливый и сильный человѣкъ, онъ не можетъ же кричать безостановочно. И именно эта-то кажущаяся безпрерывность въ произведенiи искусства и превратила бы его крикъ въ женственное безсилiе, въ дѣтское нетерпѣнiе. Одно это должно уже было остановить творца Лаокоонова, хотя бы даже крикъ не повредилъ красотѣ, и хотя бы его искусству было дозволено изображать страданiе, лишенное красоты.

Между древними Тимомахъ, кажется, любилъ избирать сюжетами для своихъ произведенiй самыя сильныя проявленiя страстей. Его неистовствующiй Аяксъ, его дѣтоубiйца Медея были знаменитыми картинами. Но изъ описанiй, которыя мы имѣемъ о нихъ, видно, что онъ отлично умѣлъ выбирать тотъ пунктъ, съ котораго зритель не столько видитъ наглядно, сколько воображаетъ высшую силу страсти, и то положенiе, съ которымъ идея переходнаго не соединена до такой степени, чтобы продолженiе ихъ въ искусствѣ намъ не нравилось. Медею взялъ онъ не въ ту минуту, когда она совершаетъ самое убiйство дѣтей; но за нѣсколько минутъ прежде, когда материнская любовь еще борется въ ней со злобою. Мы предвидимъ уже исходъ этой борьбы. Мы содрагаемся уже впередъ при одномъ видѣ суровой Медеи, и наше воображенiе далеко опережаетъ все, что живописецъ могъ бы изобразить намъ въ эту страшную минуту. Но именно потому не оскорбляетъ насъ продолжающаяся въ искусствѣ нерѣшительность Медеи, что мы скорѣе желаемъ, чтобы въ самой дѣйствительности на этомъ и остановилось дѣло, чтобы борьба страстей осталась навсегда нерѣшенною или по крайней мѣрѣ длилась бы на столько, пока время и разсудокъ ослабятъ ярость страсти и дадутъ побѣду материнскимъ чувствамъ.

Аяксъ представленъ у него не въ то время, когда онъ свирѣпствуетъ между стадами и побиваетъ и вяжетъ быковъ и овецъ вмѣсто людей; но художникъ благоразумно выбралъ ту минуту, когда онъ сидитъ, измученный этими неистовыми геройскими подвигами, и замышляетъ убiйство. И передъ зрителемъ дѣйствительно бѣшенный Аяксъ, не потому, чтобы онъ неистовствовалъ передъ нашими глазами, но потому, что яркiе слѣды этого неистовства видны во всемъ его положенiи: вся сила его недавняго бѣшенства ярко отражается въ полномъ отчаянiя стыдѣ, имъ ощущаемомъ; прошедшую бурю видишь по обломкамъ и трупамъ, которые онъ разбросалъ по полю.

III.

Роль красоты въ дѣлѣ возбужденiя интереса къ дѣйствующимъ лицамъ поэтическаго произведенiя.—Безобразное—въ картинѣ и въ поэтическомъ произведенiи.—Безобразное на сценѣ (въ драматич. произведенiи).

Не изслѣдуя здѣсь вопроса о томъ, на сколько вообще поэтъ можетъ достигнуть изображенiя тѣлесной красоты, можно считать однако за неоспоримую истину слѣдующее положенiе. Такъ какъ поэту открыта для под-

раженія вся безграничная область совершенства, то видимая, наружная форма, въ которой совершенство выражается красотой, можетъ быть развѣ однимъ изъ ничтожнѣйшихъ средствъ его возбуждать въ насъ интересъ къ своимъ лицамъ. Часто даже поэтъ совсѣмъ оставляетъ это средство, увѣренный, что, когда его герой успѣлъ привлечь наше расположеніе, его благородныя свойства столько занимаютъ насъ, что мы даже и не думаемъ о его внѣшнемъ видѣ или сами придаемъ ему невольно если не красивую, то по крайней мѣрѣ не противную наружность. Всего менѣе будетъ онъ прибѣгать къ помощи чувства зрѣнія во всѣхъ тѣхъ чертахъ своего описанія, которыя не назначаются прямо для глазъ. Когда кричитъ у Виргилія Лаокоонъ, кому придетъ въ голову, что для крика нужно широкое раскрытіе рта, и что такое раскрытіе имѣетъ дурной видъ? Достаточно, что выраженіе clamores horrendos ad sidera tollit *) есть возвышенное впечатлѣніе для слуха, чѣмъ бы оно ни было для зрѣнія. Кто требуетъ здѣсь красиваго образа, на того поэтъ не произвелъ никакого впечатлѣнія.

Ничто также не принуждаетъ поэта сосредоточивать свою картину въ одинъ моментъ. Онъ беретъ, если захочетъ, каждое дѣйствіе въ самомъ его началѣ и доводитъ его черезъ возможныя видоизмѣненія до конца. Каждое изъ этихъ видоизмѣненій, которое отъ художника потребовало бы особаго произведенія, стоитъ ему лишь одной черты, и, если бы даже эта черта сама по себѣ способна была оскорбить воображеніе слушателя, она можетъ быть такъ подготовлена предшествующимъ или такъ ослаблена и украшена послѣдующимъ, что потеряетъ свое одиночное впечатлѣніе и въ сочетаніи съ прочимъ произведетъ наилучшее дѣйствіе. Такъ, если бы въ самомъ дѣлѣ было неприлично мужу кричать отъ боли, можетъ ли повредить въ нашемъ мнѣніи эта преходящая неловкость тому, кто уже привлекъ наше расположеніе другими своими доблестями? Виргиліевъ Лаокоонъ кричитъ, но этотъ кричащій Лаокоонъ тотъ же самый, котораго мы уже знаемъ и любимъ, какъ предусмотрительнаго патріота, какъ нѣжнѣйшаго отца. Мы приписываемъ его крикъ не характеру его, но невыносимымъ страданіямъ. Только это слышимъ мы въ его крикѣ, и только этимъ крикомъ могъ поэтъ наглядно представить намъ его страданія.

Кто же станетъ осуждать его за это? кто не сознается скорѣе, что,

*) «Испускаетъ ужасные вопли до сводовъ небесныхъ». Энеида, кн. II, ст. 224. Пер. Шершеневича.

если художникъ сдѣлалъ хорошо, не допустивъ кричать своего Лаокоона, такъ же хорошо сдѣлалъ и поэтъ, заставивъ его кричать?

Но Виргилій является здѣсь только повѣствовательнымъ поэтомъ: прилагается ли наше оправданіе въ равной мѣрѣ и къ поэту драматическому? Совсѣмъ иное впечатлѣніе производятъ разсказъ о чьемъ нибудь крикѣ и самый крикъ. Драма, которой назначеніе быть олицетворенной посредствомъ актера живописью, можетъ быть, поэтому самому должна бы была ближе держаться законовъ живописи матеріальной. Въ ней мы не только воображаемъ видѣть и слышать кричащаго Филоктета, но дѣйствительно видимъ и слышимъ его *). И чѣмъ болѣе приближается здѣсь актеръ къ природѣ, тѣмъ чувствительнѣе будутъ оскорблены наше зрѣніе и слухъ; ибо неоспоримо, что они были бы оскорблены, если бы въ дѣйствительности тѣлесная боль обнаруживалась предъ нами столь громкимъ и сильнымъ образомъ. Къ тому же тѣлесная боль по природѣ своей не способна возбуждать состраданіе въ той степени, какая принадлежитъ страданіямъ другаго рода. Воображеніе наше различаетъ въ ней слишкомъ мало чертъ, чтобы отъ одного взгляда возбудить въ насъ нѣчто ей равносильное. Ко всему этому нужно присовокупить, что актеръ можетъ развѣ лишь съ большимъ трудомъ или даже и совсѣмъ не въ силахъ представить тѣлесныя страданія до поразительной вѣрности, до обмана; и кто знаетъ, не заслуживаютъ ли новѣйшіе драматурги болѣе похвалы, чѣмъ порицаній за то, что они совсѣмъ избѣгаютъ этой пропасти или же обходятъ ее легкою тропинкой.

Итакъ, нельзя не допустить нѣкотораго ограниченія въ томъ общемъ правилѣ, будто хорошее поэтическое изображеніе всегда можетъ послужить и сюжетомъ для хорошей картины, и что изображеніе, сдѣланное поэтомъ, хорошо лишь на столько, на сколько художникъ можетъ въ точности воспроизвесть его. Необходимость этого ограниченія представляется, впрочемъ, сама собою, еще прежде, чѣмъ примѣры придутъ на помощь соображенію. Стоитъ только подумать о болѣе широкой сферѣ поэзіи, о неограниченномъ полѣ дѣятельности нашего воображенія, о невещественности его образовъ, которые могутъ находиться одинъ подлѣ другаго въ чрезвычай-

*) Филоктетъ, герой Софокловой трагедіи того же имени, покинутъ былъ Атридами и Улиссомъ на островѣ Лемносѣ, гдѣ провелъ десять лѣтъ въ совершенномъ одиночествѣ и въ страшныхъ физическихъ мученіяхъ.

номъ количествѣ и разнообразіи, не закрывая себя взаимно и не вредя другъ другу, чего не можетъ быть съ дѣйствительными вещами или даже ихъ матеріальными изображеніями, заключенными въ тѣсныя границы пространства и времени. Но если меньшее не можетъ обнять большаго, то наоборотъ—меньшее можетъ заключаться въ большемъ. Я хочу сказать: если не всякая черта, употребленная въ описаніи поэтомъ, можетъ съ такимъ же успѣхомъ быть воспроизведена на полотнѣ или въ мраморѣ, то, можетъ быть, всякая черта, годная художнику, произведетъ столь же хорошее дѣйствіе въ произведеніи поэта? Безъ сомнѣнія; ибо то, что находимъ мы прекраснымъ въ художественномъ произведеніи, находитъ прекраснымъ не только глазъ нашъ, но чрезъ его посредство и наше воображеніе. Поэтому, возбуждается ли одинъ и тотъ же образъ въ нашемъ воображеніи своими натуральными чертами, или знаками произвольными, во всякомъ случаѣ онъ долженъ производить въ насъ однородное удовольствіе, хотя и не въ равной степени.

IV.

Средства живописи и поэзіи и связь ихъ съ предметами этихъ искусствъ.—Предметъ живописи.—Предметъ поэзіи.—Какъ живопись можетъ изображать дѣйствіе?—Какъ поэзія можетъ изображать тѣла? — Плодотворный моментъ въ живописи. — Чѣмъ обусловливается единичность эпитетовъ и умѣренность въ описаніи тѣлесныхъ предметовъ. — Примѣры изъ Гомера (корабль, колесница, одежда Агамемнона). — Какой способъ употребляетъ Гомеръ при изображеніи предмета?

Если справедливо, что живопись въ своихъ подражаніяхъ употребляетъ орудія и средства, совершенно отличныя отъ орудій и средствъ поэзіи, именно, одна—тѣла и краски въ пространствѣ, другая — членораздѣльные звуки во времени; если безспорно, что знаки должны быть въ ближайшей связи съ тѣмъ, что выражаютъ; то отсюда необходимо слѣдуетъ, что знаки, располагаемые другъ подлѣ друга, должны представлять только такіе предметы или ихъ части, которыя въ дѣйствительности представляются расположенными другъ подлѣ друга; наоборотъ, знаки, другъ за другомъ слѣдующіе, могутъ выражать только такіе предметы или

ихъ части, которыя и въ дѣйствительности представляются намъ въ послѣдовательности времени.

Предметы, которые сами по себѣ или которыхъ части существуютъ другъ подлѣ друга, называются тѣлами. Слѣдовательно тѣла съ ихъ видимыми свойствами составляютъ собственно предметъ живописи.

Предметы, которые сами по себѣ или которыхъ части слѣдуютъ одни за другими, называются вообще дѣйствіями. Итакъ дѣйствія составляютъ настоящій предметъ поэзіи.

Но всѣ тѣла существуютъ не только въ пространствѣ, но и во времени. Существованіе ихъ длится, и въ каждое мгновеніе своего бытія они могутъ являться въ другомъ видѣ и въ иныхъ сочетаніяхъ. Каждая изъ этихъ мгновенныхъ формъ и сочетаній есть слѣдствіе предшествующихъ и можетъ сдѣлаться, въ свою очередь, причиной послѣдующихъ перемѣнъ, а слѣдовательно и стать какъ бы центромъ дѣйствія. Слѣдовательно, живопись можетъ подражать также и дѣйствіямъ, но только посредственно, помощію тѣлъ.

Съ другой стороны дѣйствія не могутъ происходить сами собой, но должны принадлежать какимъ либо существамъ. Итакъ, по скольку эти существа суть дѣйствительныя тѣла или должны быть представляемы въ видѣ тѣлъ, поэзія необходимо должна изображать также и тѣла, но лишь посредственно, помощію дѣйствій.

Живопись въ своихъ произведеніяхъ, гдѣ все представляется лишь одновременно, можетъ изобразить только одинъ моментъ дѣйствія и должна поэтому выбирать самый плодотворный, изъ котораго бы становились наиболѣе понятными и предыдущіе и послѣдующіе.

Точно также поэзія, гдѣ все представляется лишь въ послѣдовательномъ развитіи, можетъ уловить только одно какое-либо свойство тѣла и потому должна избирать такое свойство, которое бы возбуждало самое живое представленіе о той сторонѣ каждаго тѣла, которая нужна для ея цѣли.

Отсюда вытекаетъ правило о единичности живописныхъ эпитетовъ и объ умѣренности въ описаніяхъ тѣлесныхъ предметовъ.

Но я бы не довѣрилъ слишкомъ этой сухой цѣпи умозаключеній, если бы не находилъ въ самомъ Гомерѣ совершеннаго ихъ оправданія, или скорѣе, если бы не самъ Гомеръ навелъ меня на нихъ. Только изъ этихъ началъ можно понять вполнѣ высокій художественный пріемъ греческаго поэта, и только они же могутъ представить въ настоящемъ свѣтѣ противо-

положный пріемъ многихъ новѣйшихъ поэтовъ, которые вступаютъ въ борьбу съ живописцами въ такихъ вещахъ, гдѣ послѣдніе неизбѣжно должны остаться побѣдителями.

Я нахожу, что Гомеръ не изображаетъ ничего, кромѣ послѣдовательныхъ дѣйствій, и всѣ тѣла, всѣ отдѣльные предметы онъ рисуетъ лишь по мѣрѣ участія ихъ въ дѣйствіи, притомъ обыкновенно не болѣе, какъ одною чертою. Что же удивительнаго, если живописецъ видитъ мало или совсѣмъ не видитъ для себя дѣла тамъ, гдѣ живописуетъ Гомеръ, и что обильное поле для жатвы представляется ему лишь въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ, по ходу разсказа, является множество прекрасныхъ фигуръ, въ прекрасныхъ положеніяхъ, наконецъ, въ обстановкѣ, благопріятной для живописи, хотя бы самъ поэтъ заботился чрезвычайно мало объ изображеніи этихъ фигуръ, этихъ положеній, этой обстановки?..

Для каждой вещи, сказалъ я, Гомеръ употребляетъ лишь одну черту. Корабль для него — или черный корабль, или пустой корабль, или быстрый корабль, по преимуществу, хорошо снабженный всѣмъ, многовесельный, черный корабль. Далѣе онъ не пускается въ изображеніи корабля. Напротивъ, самое плаваніе, отплытіе, приставаніе корабля составляютъ у него предметъ подробныхъ картинъ, такихъ картинъ, изъ которыхъ живописецъ могъ бы сдѣлать пять, шесть и болѣе, если бы захотѣлъ всѣ подробности Гомера перенести на свое полотно.

Если же особыя обстоятельства и побуждаютъ иногда Гомера остановить долѣе наше вниманіе на какомъ нибудь одномъ тѣлесномъ предметѣ, изъ этого еще не выходитъ картины, за которой живописецъ могъ бы слѣдовать своею кистью; напротивъ, посредствомъ безчисленныхъ искусныхъ пріемовъ, онъ умѣетъ показать этотъ предметъ въ цѣломъ ряду моментовъ, гдѣ въ каждомъ является онъ въ новомъ видѣ, а между тѣмъ живописецъ долженъ дожидаться послѣдняго изъ этихъ моментовъ, чтобы показать уже въ оконченномъ видѣ то, чего совершеніе видѣли мы у поэта. Такъ, наприм., хочетъ ли Гомеръ показать намъ колесницу Юноны, онъ заставляетъ Гебу составлять ее по частямъ передъ нашими глазами. Мы видимъ колеса, оси, кузовъ, дышло и упряжь, не съ разу такъ, какъ они бываютъ соединены вмѣстѣ, но по мѣрѣ того, какъ они составляются въ рукахъ Гебы. Только на одни колеса употребляетъ поэтъ нѣсколько чертъ и указываетъ намъ на восемь мѣдныхъ спицъ, золотыя ободья, мѣдныя шины, серебряныя ступицы, каждую вещь порознь. Можно бы сказать,

что такъ какъ колесо не одно, то и въ описаніи на нихъ употреблено во столько болѣе времени, сколько и въ самой дѣйствительности наложеніе ихъ потребовало болѣе времени.

Геба-жъ съ боковъ колесницы набросила гнутыя круги
Мѣдныхъ колесъ осьмиспичныхъ, на оси желѣзной ходящихъ;
Ободы ихъ золотые, нетлѣнные, сверху которыхъ
Мѣдныя шины положены плотные, диво для взора!
Ступицы ихъ серебромъ, округленныя, окрестъ сіяли;
Кузовъ блестящими быстро сребромъ и златомъ ремнями
Былъ прикрѣпленъ, и на немъ возвышались дугою двѣ скобы;
Дышло серебряное изъ него выходило; на ономъ
Геба златое, прекрасное вяжетъ ярмо, продѣваетъ
Пышную упряжь златую... *)

Хочетъ ли Гомеръ разсказать, какъ одѣтъ былъ Агамемнонъ, онъ заставляетъ царя надѣвать передъ нашими глазами одну за другою части одежды: мягкій хитонъ, широкую ризу, красивыя плесницы, мечъ. Явившись такимъ образомъ одѣтымъ, онъ беретъ уже скипетръ. Мы видимъ одежду въ то время, какъ поэтъ изображаетъ самое одѣванье. Другой изобразилъ бы одежду до послѣдней складочки, и въ то же время мы не видѣли бы никакого дѣйствія.

.... Возсѣлъ онъ и мягкимъ одѣлся хитономъ,
Новымъ, прекраснымъ, и сверху набросилъ широкую ризу;
Къ бѣлымъ ногамъ привязалъ прекраснаго виду плесницы;
Сверху раменъ перекинулъ блистательный мечъ среброгвоздный,
Въ руки же взявши отцовскій, во вѣки не гибнущій скипетръ,
Съ нимъ отошелъ... **)

[Рисуя образъ, Гомеръ] искусно разсѣеваетъ этотъ образъ въ какомъ-нибудь разсказѣ о предметѣ, и такимъ образомъ части этого послѣдняго, которыя мы привыкли видѣть въ дѣйствительности соединенными вмѣстѣ, одна подлѣ другой, также естественно въ его разсказѣ представляются нашему воображенію послѣдовательно, одна за другой, и цѣлый образъ слагается вмѣстѣ съ теченіемъ рѣчи. Такъ, напр., онъ хочетъ изобразить намъ лукъ Пандара: лукъ изъ рога, такой-то величины, гладко полированный и съ обоихъ концовъ украшенный золотыми бляхами. Что же дѣ-

*) Иліада, V, 722—731.
**) Иліада, II, 43—47.

лаетъ онъ? Изчисляетъ ли онъ всѣ эти свойства лука одно за другимъ? Нисколько: такъ можно дать понятіе о лукѣ, показать его, но не изобразить. Онъ начинаетъ съ охоты за серной, изъ роговъ которой сдѣланъ лукъ. Пандаръ встрѣтилъ ее въ скалахъ и низложилъ; рога были необыкновенной величины, поэтому онъ назначилъ ихъ для лука; далѣе мы видимъ ихъ уже въ отдѣлкѣ: художникъ соединяетъ ихъ, полируетъ, обиваетъ. И такимъ образомъ, какъ уже сказано выше, поэтъ показываетъ намъ постепенное образованіе того, что у живописца мы могли бы увидѣть лишь въ готовомъ видѣ.

Лукъ обнажилъ онъ лоснистый, рога быстроскачущей серны,
Дикой, которую нѣкогда самъ онъ подъ перси умѣтилъ
Съ камня готовую прянуть: ее ожидавшій въ засадѣ,
Въ грудь онъ стрѣлой угодилъ и хребтомъ опрокинулъ на камень.
Роги ея отъ главы на шестнадцать ладоней вздымались.
Ихъ обработавъ искусно, сплотилъ рогодѣлъ знаменитый,
Вылощилъ ярко весь лукъ и покрылъ его златомъ поверхность *)

V.

Возраженіе противъ Лессинга.—Цѣль поэта.—На сколько пригодны для поэтической живописи тѣла въ ихъ пространственныхъ отношеніяхъ?—Процессъ чувственнаго воспріятія.—Какъ рисуетъ поэтъ предметы, одновременно существующіе въ пространствѣ, и что необходимо для приблизительнаго понятія о цѣлой картинѣ? — Чего недостаетъ картинѣ, нарисованной Галлеромъ? — Чѣмъ нарушается очарованіе?—Замѣна пространственныхъ отношеній послѣдовательными и слѣдствіе ея? — Въ какихъ случаяхъ писатель съ успѣхомъ можетъ пользоваться описаніемъ предметовъ или частей ихъ, одновременно существующихъ въ пространствѣ?—Примѣры изъ Виргилія.

Но, могутъ возразить мнѣ, конечно знаки, употребляемые поэзіею, могутъ быть сами излагаемы только въ послѣдовательности времени, одинъ за другимъ; но будучи кромѣ того знаками произвольными, они точно также не лишены возможности представлять тѣла и въ томъ видѣ, какъ они существуютъ въ пространствѣ. У самого Гомера встрѣчаются тому примѣры, и его описаніе щита Ахиллесова можетъ служить самымъ поразительнымъ доказательствомъ, какъ подробно и въ то же время поэтично

*) Иліада, IV, 105—111.

можно изобразить всѣ части какой-либо вещи въ томъ именно видѣ, какъ онѣ существуютъ въ дѣйствительности, т. е., въ ихъ совокупности въ пространствѣ.

Постараюсь отвѣчать на это двойное возраженіе. Я называю его двойнымъ потому, что во-первыхъ логическій выводъ имѣетъ цѣну даже и безъ примѣра, а во-вторыхъ примѣръ изъ Гомера уже самъ по себѣ представляетъ для меня значительную важность, хотя бы и не подтвержденный никакимъ теоретическимъ положеніемъ.

Дѣйствительно, такъ какъ знаки, употребляемые рѣчью, суть знаки произвольные, мы можемъ посредствомъ ихъ изчислить послѣдовательно всѣ части какого либо предмета, въ дѣйствительности являющіяся намъ одновременно, въ пространствѣ. Но такое свойство есть только одно изъ свойствъ, принадлежащихъ вообще рѣчи и употребляемымъ ею знакамъ, изъ чего еще не слѣдуетъ, чтобы оно было наиболѣе выгоднымъ для особенныхъ цѣлей поэзіи. Поэтъ заботится не о томъ только, чтобы быть понятнымъ, изображенія его должны быть не только ясны и отчетливы, — этимъ удовлетворяется прозаикъ. Онъ хочетъ, напротивъ, сдѣлать идеи, возбуждаемыя имъ въ насъ, столь живыми, чтобы мы воображали, будто испытываемъ дѣйствительныя чувственныя представленія изображаемыхъ предметовъ и въ это время забывали совершенно объ употребленномъ для этого средствѣ — словѣ. Въ этомъ смыслѣ объяснили мы выше значеніе поэтической картины, и, такъ какъ поэтъ долженъ живописать постоянно, то посмотримъ, насколько годны для такой живописи тѣла въ ихъ пространственныхъ отношеніяхъ.

Какимъ образомъ достигаемъ мы яснаго представленія какой-либо вещи въ пространствѣ? Сначала разсматриваемъ мы порознь ея части, потомъ связь этихъ частей и наконецъ цѣлое. Чувства наши совершаютъ эти различныя операціи съ столь удивительной быстротой, что онѣ сливаются для насъ какъ бы въ одинъ пріемъ, и эта быстрота безусловно необходима для того, чтобы мы могли составить себѣ понятіе о цѣломъ, которое есть не что иное, какъ результатъ понятій объ отдѣльныхъ частяхъ и ихъ связи. Положимъ, что поэтъ можетъ въ самомъ стройномъ порядкѣ вести насъ отъ одной части къ другой; положимъ, что онъ съумѣетъ съ возможною ясностью показать намъ связь этихъ частей: сколько времени потребуется для этого? То, что глазъ видитъ съ разу, поэтъ долженъ медленно показывать намъ по частямъ, и часто случается,

что при послѣдней чертѣ мы уже совершенно забыли о первой. А между тѣмъ мы должны составлять себѣ идею цѣлаго лишь изъ всѣхъ этихъ частей. Для глаза разсматриваемыя части остаются постоянно на виду; онъ можетъ не разъ обозрѣть ихъ снова; для слуха, напротивъ, слышанныя уже части изчезаютъ, если только не сохранятся памятью. Но положимъ даже, что память удержала ихъ вполнѣ; какой трудъ, какое напряженіе нужны для того, чтобы всѣ впечатлѣнія, прошедшія чрезъ слухъ, вызвать снова воображеніемъ въ прежнемъ порядкѣ и живости, перечувствовать ихъ всѣ, хотя бы съ умѣренною быстротою, чтобы, наконецъ, достигнуть приблизительнаго понятія о цѣломъ!

Пусть попробуетъ это всякій на слѣдующемъ примѣрѣ, который можетъ назваться образцовымъ въ своемъ родѣ *):

«Тамъ благородная энціана высоко поднимаетъ свою головку надъ пресмыкающеюся толпою низшихъ растеній: цѣлый рой цвѣтовъ сталъ подъ ея знамя, и самъ голубой братъ ея склонился и какъ бы отдаетъ ей честь. Золотые цвѣты расположились лучами вокругъ стебля и вѣнчаютъ его сѣрую одежду; блестящая бѣлизна листьевъ, изборожденныхъ темною зеленью, сверкаетъ разноцвѣтными огнями брилліанта. Справедливѣйшій законъ, что сила сочетается съ красотою и въ прекрасномъ тѣлѣ обитаетъ прекрасная душа».

«Здѣсь, подобно сѣрому туману, стелется по землѣ низкорастущій злакъ, на который природа наложила листы въ формѣ креста; прелестный цвѣтокъ выставилъ два золотистыхъ клюва, которые поддерживаются какъ бы изъ аметиста сдѣланною птичкой; тамъ блестящій листъ, какъ бы протягивающій свои пальцы, смотритъ на свое зеленое изображеніе въ свѣтломъ ручьѣ. Снѣговая бѣлизна листьевъ, покрашенныхъ нѣжнымъ пурпуромъ, окружаетъ разноцвѣтную звѣзду бѣлыми лучами. Изумрудъ и розы цвѣтутъ даже и на измятой травѣ, и самыя скалы покрыты пурпурною одеждой».

Здѣсь видимъ мы травы и цвѣты, которые ученый поэтъ изобразилъ съ большимъ стараніемъ и очевидно съ натуры, но изобразилъ безъ всякаго очарованія. Я не хочу сказать этимъ, чтобы тотъ, кто не видалъ прежде этихъ травъ и цвѣтовъ, не могъ составить себѣ о нихъ по этому

*) S. des Herr. v. Hallers Alpen.

описанію никакого понятія. Очень можетъ быть, что всякая поэтическая картина требуетъ отъ читателя предварительнаго знакомства съ описываемыми предметами. Я не стану также отрицать, чтобы тѣ, которые знакомы съ этими травами и цвѣтами, не получили отъ нѣкоторыхъ частей этого описанія весьма живыхъ представленій. Но что сказать о цѣломъ? Если и оно должно представлять живую картину, то ни одна часть его не должна выдаваться впередъ, но сильное освѣщеніе должно быть равномѣрно распредѣлено по всѣмъ частямъ; воображеніе наше съ одинакою скоростью должно обѣжать ихъ всѣ, для того, чтобы, наконецъ, соединить изъ нихъ въ одно цѣлое то, что въ природѣ обозрѣвается разомъ. Но такъ ли здѣсь? А если нѣтъ, то можно ли сказать про эту картину, что самое сходное изображеніе живописца показалось бы вреднымъ и туманнымъ передъ этою поэтическою картиною *). Она остается безконечно ниже того, что могли бы представить линіи и краски на полотнѣ, и критикъ, сказавшій ей столь преувеличенную похвалу, конечно, стотрѣлъ на нее съ совершенно ложной точки зрѣнія. Вѣроятно онъ обратилъ болѣе вниманія на постороннія украшенія, вплетенныя сюда поэтомъ: на возвышенную точку, съ которой онъ смотритъ на растительную жизнь, на развитіе въ растеніяхъ внутреннихъ совершенствъ, которымъ наружная красота служитъ лишь оболочкой, и т. п. А между тѣмъ, именно, на этой наружной красотѣ долженъ былъ онъ остановиться. Она здѣсь—главная цѣль. Дѣйствительно, о чемъ можетъ быть вопросъ при сравненіи произведеній живописца и поэта, какъ не о степени живости и сходства изображеній. Но кто же скажетъ, чтобы слѣдующія строки: «Золотые цвѣты расположились лучами вокругъ стебля и вѣнчаютъ его сѣрую одежду; блестящая бѣлизна листьевъ, изборожденныхъ темною зеленью, сверкаетъ разноцвѣтными огнями брилліанта», чтобы эти строки, относительно производимаго ими впечатлѣнія, могли соперничать съ живописнымъ изображеніемъ какого-нибудь Ван-Гейзума? Развѣ тотъ, кто или никогда не совѣтовался съ своими непосредственными чувствами, или кто намѣренно отказался отъ нихъ. Эти стихи могутъ быть прочтены съ большимъ успѣхомъ, когда держишь въ рукахъ описываемый цвѣтокъ; сами же по себѣ они не производятъ никакого или очень слабое впечатлѣніе. Въ каждомъ словѣ я слышу трудъ поэта, но самую вещь нисколько не вижу.

*) Брейтингера—Kritische Dichtkunst, т. II, стр. 807.

Повторяю еще разъ: я не отрицаю нисколько у рѣчи вообще способности изображать какое-либо тѣлесное цѣлое по частямъ; она имѣетъ къ тому возможность, ибо знаки ея, хотя и могутъ только быть передаваемы въ послѣдовательности времени, суть, однако, знаки условные; но я отрицаю эту способность у рѣчи, какъ орудія поэзіи, ибо всякое изображеніе словомъ тѣлесныхъ предметовъ нарушаетъ то очарованіе, которое составляетъ одну изъ главныхъ задачъ поэзіи. Это очарованіе, повторяю, нарушается потому, что сопоставленіе въ пространствѣ тѣлъ сталкивается здѣсь съ послѣдовательностью рѣчи во времени. При этомъ, когда пространственныя отношенія замѣняются послѣдовательными, разложеніе цѣлаго на его составныя части, правда, облегчается для насъ, но окончательное возстановленіе изъ частей цѣлаго становится несравненно труднѣйшею и часто даже невыполнимою задачею.

Вообще, тамъ, гдѣ объ очарованіи поэтическомъ нѣтъ и рѣчи, гдѣ писатель имѣетъ дѣло лишь съ разсудкомъ своихъ читателей и старается лишь о сообщеніи имъ ясныхъ и, по возможности, полныхъ понятій, тамъ эти, исключаемыя изъ поэзіи, описанія тѣлесныхъ предметовъ могутъ имѣть мѣсто. Ими можетъ пользоваться даже съ большимъ успѣхомъ не только прозаикъ, но и поэтъ догматическій (ибо тамъ, гдѣ онъ догматизируетъ, онъ уже не поэтъ).

Такъ, наприм., Виргилій въ своихъ «Георгикахъ» изображаетъ корову, годную для приплоду:

Если по виду судить о коровѣ, то лучшій видъ—дикой,
Тотъ видъ, когда голова безобразна, шея огромна,
Космы висятъ изъ-подъ морды отъ шеи до голеней самыхъ.
Нѣтъ тогда мѣры долгому боку; все велико здѣсь:
Даже ступня, подъ кривыми рогами косматыя уши.
Также не худо, какъ если разсыпаны бѣлыя пятна...
Иль изъ ярма она рвется, ирою и рогомъ дохватитъ.
Мордой же ближе походитъ на тура, себя держитъ круто,
Нижнею частью хвоста заметаетъ слѣды, выступая *).

Или красиваго жеребенка:

Шея крута (у него), и востра голова, и коротокъ желудокъ;
Тучныя заднія части, груди отважной богаты
Мускулы... **)

*) Georg. lib. III, v. 51.
**) Ib., 79.

Кто не видитъ, что поэтъ заботится здѣсь болѣе объ изложеніи частей, нежели о цѣломъ впечатлѣніи? Онъ хочетъ изчислить намъ признаки хорошаго жеребенка или доброй коровы для того, чтобы дать намъ возможность самимъ судить о достоинствѣ этихъ животныхъ, еслибы пришлось дѣлать выборъ; но о томъ, слагаются ли легко всѣ эти признаки въ живое представленіе, до этого ему нѣтъ дѣла.

Исключая это употребленіе, во всѣхъ остальныхъ случаяхъ подробныя картины тѣлесныхъ предметовъ, если только не употреблять указанный выше пріемъ Гомера, которымъ *вмѣстѣ-существующее* превращается въ *послѣдовательно-образующееся*, считается лучшими знатоками всѣхъ временъ за пустую забаву, для которой очень мало или даже и совсѣмъ не нужно таланта.

«Когда плохой поэтъ, говоритъ Горацій, не въ силахъ ничего сдѣлать, онъ начинаетъ описывать рощу, жертвенникъ, ручей, вьющійся по злачнымъ лугамъ, шумящій потокъ, радугу» *).

VI.

Область живописца и поэта.—Въ какой мѣрѣ и какъ живописецъ можетъ изображать на картинѣ различные моменты времени?—Въ какой мѣрѣ поэзіи доступно изображеніе предметовъ въ пространствѣ?—Примѣръ изъ Рафаэля.—Примѣры изъ Гомера.—Свойства языка, имѣющія отношеніе къ поэтической живописи.—Греческій языкъ.—Новѣйшіе языки—французскій и нѣмецкій.—Щитъ Ахиллеса.

Но, говорятъ, и самому Гомеру случалось впадать въ эти холодныя описанія тѣлесныхъ предметовъ...

Прежде всего я льщу себя надеждой, что у него найдется очень мало мѣстъ, на которыя можно бы сослаться въ этомъ случаѣ; но кромѣ того я увѣренъ, что даже эти немногія мѣста суть такого рода, что скорѣе подтверждаютъ общее правило, изъ котораго повидимому служатъ исключеніемъ.

Итакъ, остается неприкосновеннымъ слѣдующее положеніе: *послѣдовательность времени есть область поэта, какъ пространство есть достояніе живописца.*

*) De Art. P., v. 16—18.

Изображать на одной картинѣ два необходимо-удаленные другъ отъ друга момента времени,—какъ, напр., Фр. Маццуоли, похищеніе сабинскихъ дѣвушекъ и примиреніе ихъ мужей съ ихъ родственниками, или, какъ Тиціанъ, цѣлую исторію блуднаго сына: его развратную жизнь, бѣдственное положеніе и раскаяніе,—значитъ живописцу вторгаться въ чуждую ему область поэзіи, чего здравый вкусъ не потерпитъ никогда.

Изчислять читателю одну за другой различныя части или вещи, которыя въ дѣйствительности я необходимо долженъ увидѣть разомъ для того, чтобы представить себѣ образъ цѣлаго; думать, что такимъ способомъ можно успѣть дать читателю полный и живой образъ описываемой вещи, значитъ поэту вторгаться въ область живописца, при чемъ поэтъ тратитъ понапрасну много воображенія.

Но какъ два добрые дружелюбные сосѣда, не позволяя себѣ неприличнаго самоуправства внутри владѣній другаго, въ тоже время оказываютъ другъ другу на соприкасающихся предѣлахъ взаимное снисхожденіе и миролюбиво вознаграждаютъ одинъ другаго, если кому по обстоятельствамъ случится нарушить чуждое право владѣнія: также точно должны относиться другъ къ другу поэзія и живописъ.

Я не стану указывать въ этомъ случаѣ на большія историческія картины, въ которыхъ одинъ, законный для живописи, моментъ почти всегда нѣсколько распространяется. Извѣстно, что, можетъ быть, нѣтъ ни одной, обильной фигурами, картины, въ которой бы каждое лицо сохраняло именно то положеніе и выраженіе, какое должно бы имѣть въ минуту совершенія главнаго дѣйствія: одной дано положеніе нѣсколько предшествующее, другая представлена въ мгновеніе уже послѣдующее. Это одна изъ тѣхъ вольностей, которыя художникъ легко можетъ оправдать нѣкоторыми тонкостями въ расположеніи фигуръ, размѣщая ихъ такъ, что участіе, принимаемое ими въ дѣйствіи, можетъ быть не совершенно одновременно. Я хочу только воспользоваться по этому случаю однимъ замѣчаніемъ, которое г. Менксъ дѣлаетъ о драпировкахъ Рафаэля *).

«Каждая складка, говоритъ онъ, имѣетъ у Рафаэля основаніемъ или собственную тяжесть, или движеніе членовъ, ею закрываемыхъ. Часто видишь въ нихъ, какое расположеніе имѣли эти члены въ моментъ предшествовавшій. Рафаэль умѣлъ дать смыслъ даже и этому. По складкамъ можно видѣть у него, была-ли рука или нога прежде настоящаго положенія впереди или сзади, переходитъ-ли какой-нибудь членъ, или перешелъ уже изъ изогнутаго положенія въ прямое, или сгибается, бывъ прежде протянутымъ. Здѣсь художникъ безспорно соединяетъ въ одно два отдѣльныя мгновенія. Естественно, что драпировка должна необходимо повиноваться движенію членовъ, и если нога или рука двигается впередъ, непосредственно за ней слѣдуетъ и та часть матеріи, которая ее покрываетъ, развѣ только допустить слишкомъ жесткую матерію, что именно не годится въ живописи. Поэтому не можетъ быть ни одного мгновенія, когда какая-либо складка одежды лежитъ иначе, нежели того требуетъ настоящее положеніе члена. Если же допустить подобную разницу, то мы получимъ въ картинѣ два момента: одинъ, представляющій положеніе одежды въ предыдущій моментъ, другой—настоящее положеніе члена. Но кто же будетъ такъ строго придирчивъ къ живописцу, находящему свои выгоды въ томъ, чтобы представить намъ одновременно два разные момента? Кто, напротивъ, не похвалитъ его за умъ и вкусъ, давшіе ему смѣлость умышленно допустить эту небольшую погрѣшность, чрезъ которую такъ много выиграло выраженіе?»

Такого же снисхожденія требуетъ и поэтъ. Имѣя въ своей власти лишь преемственность времени, онъ, собственно говоря, можетъ показывать за одинъ разъ только одну сторону, одно качество изображаемыхъ имъ тѣлесныхъ предметовъ. Но если счастливое устройство его языка позволяетъ ему выразить это качество однимъ словомъ, почему не могъ бы онъ прибавить еще одного такого слова? Почему даже не прибавить три, если это стоитъ труда? Или, наконецъ, четыре? Я уже замѣтилъ выше, что для Гомера корабль есть или черный корабль, или полый корабль, или быстрый корабль; по большей части — доброснастный, черный корабль. Такова вообще манера. Но кое-гдѣ можно встрѣтить мѣста, гдѣ онъ прибавляетъ третій живописный эпитетъ: круглыя, мѣдныя, осмиспичныя колеса *). Иногда также четвертый: гладкій, прекрасный, мѣдный, кованный щитъ **). Кто же осудитъ его за это? Кто не поблагодаритъ его скорѣе

*) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey. S. 69.

*) Иліада, п. V, ст. 722.

**) Иліада, п. XII, ст. 296.

за эту небольшую роскошь, чувствуя, какъ кстати она въ немногихъ приличныхъ мѣстахъ?

Настоящее оправданіе въ подобныхъ случаяхъ живописца, равно какъ и поэта, я вывожу впрочемъ не изъ приведеннаго выше сравненія ихъ съ двумя дружелюбными сосѣдними странами. Простое сравненіе ничего не доказываетъ и не оправдываетъ. Но вотъ въ чемъ настоящее ихъ оправданіе. Какъ въ приведенномъ выше примѣрѣ у живописца два различные момента слѣдуютъ такъ быстро и непосредственно одинъ за другимъ, что безъ натяжки могутъ быть приняты за одинъ,—такъ точно здѣсь у поэта многія черты, изображающія различныя части и качества въ пространствѣ, слѣдуютъ другъ за другомъ во времени въ такой тѣснящейся быстротѣ, что мы ихъ какъ будто слышимъ всѣ однимъ разомъ.

И здѣсь то, повторяю я, превосходный языкъ Гомера такъ удачно приходитъ ему на помощь. Онъ не только оставляетъ ему всевозможную свободу въ количествѣ и сочетаніи прилагательныхъ, но еще и располагаетъ эти скученныя прилагательныя такъ счастливо, что мы ни минуты не остаемся въ непріятной неизвѣстности о предметѣ, къ которому они относятся.

Новѣйшіе языки по большей части не имѣютъ совсѣмъ нѣкоторыхъ изъ этихъ преимуществъ. Такъ, напр., французскій языкъ для передачи греческаго выраженія — круглыя, мѣдныя, осмиспичныя колеса, долженъ употребить описательный оборотъ: круглыя колеса, которыя были изъ мѣди и имѣли восемь спицъ. Но, выражая смыслъ оригинала, онъ совсѣмъ уничтожаетъ картину. А между тѣмъ именно смыслъ здѣсь не имѣетъ никакого значенія, а вся сила въ картинѣ, и смыслъ, переданный безъ живописной картины, дѣлаетъ самаго одушевленнаго поэта скучнымъ болтуномъ. Такой жалкой участи часто подвергался добрый Гомеръ подъ перомъ добросовѣстной г-жи Дасье. Напротивъ, нашъ нѣмецкій языкъ по большей части способенъ передать Гомеровы прилагательныя въ столь же краткихъ и равносильныхъ прилагательныхъ, но не можетъ подражать греческому необыкновенно выгодномъ ихъ распредѣленіи. Мы можемъ сказать также: «круглыя, мѣдныя, осмиспичныя...», но «колеса» тащатся у насъ сзади. А кто же не чувствуетъ, что три различныя прилагательныя представляютъ намъ, пока мы еще не видимъ подлежащаго, лишь смутный, шаткій образъ? Грекъ соединяетъ подлежащее съ первымъ прилагательнымъ, и потомъ уже слѣдуютъ у него остальныя; онъ говоритъ: круглыя

колеса, мѣдныя, осмиспичныя. Такимъ образомъ знаемъ мы съ разу, о чемъ онъ говоритъ, и, согласно естественному ходу мышленія, знакомимся сначала съ самою вещью и потомъ уже съ случайными ея свойствами. Этого преимущества не имѣетъ нашъ, нѣмецкій, языкъ. Или, точнѣе сказать, имѣетъ, но рѣдко можетъ пользоваться имъ, не подвергаясь двусмысленности. Не все ли это равно? Ибо если мы хотимъ поставить прилагательныя послѣ, то должны употребить ихъ in statu absoluto [въ независимой формѣ], мы должны сказать: runde Räder ehern und achtspeichigt. Но въ этой формѣ наши прилагательныя легко могутъ быть отнесены къ ближайшему глаголу, что нерѣдко представляетъ совершенно превратный и во всякомъ случаѣ не точный смыслъ.

[Лессингъ, далѣе, останавливается на щитѣ Ахиллеса и указываетъ, что «Гомеръ не описываетъ щитъ, какъ вещь уже совсѣмъ готовую, оконченную, но какъ вещь дѣлающуюся. Слѣдовательно, онъ и здѣсь... превращаетъ совмѣстно-данное въ послѣдовательно-являющееся и черезъ это дѣлаетъ изъ скучной рисовки тѣла оживленную картину дѣйствія»... «Нельзя того же сказать про щитъ Энеевъ у Виргилія». Венера передаетъ Энею приготовленное Вулканомъ вооруженіе. Герой налюбовался имъ. Затѣмъ «начинается описаніе, или картина, щита Энеева, которое съ своими вѣчными—*здѣсь*, *тамъ*, *вблизи этого*, *недалеко оттуда видно*—выходитъ такимъ холоднымъ и скучнымъ, что всѣ поэтическія украшенія, на какія только способенъ Виргилій, едва достигаютъ того, чтобъ сдѣлать его сноснымъ»].

VII.

Приложеніе общаго правила объ изображеніи тѣлесныхъ предметовъ къ изображенію прекрасныхъ тѣлесныхъ предметовъ.—Прекрасное у Гомера.—У Виргилія.—Какимъ образомъ поэтъ можетъ показать прекрасное?—Грація.—Примѣръ изъ Аріоста.—Елена—у Зевксиса и Гомера.

То, что сказано мной о тѣлесныхъ предметахъ вообще, прилагается еще въ большей степени къ прекраснымъ тѣлеснымъ предметамъ.

Тѣлесная красота есть стройное сочетаніе разнообразныхъ частей, которыя могутъ быть усмотрѣны однимъ взглядомъ. Она требуетъ, слѣдовательно, чтобы эти части были одна подлѣ другой; и такъ какъ предметы, которыхъ отдѣльныя части лежатъ одна подлѣ другой, составляютъ истинный

предметъ живописи, то именно она, и она только, можетъ изображать красоту.

Поэтъ, который можетъ представлять элементы красоты лишь одинъ за другимъ, долженъ, слѣдовательно, совершенно отказаться отъ изображенія красоты, какъ красоты. Онъ долженъ чувствовать, что эти элементы, изображенные въ послѣдовательности времени, никакъ не могутъ произвести того дѣйствія, какое производятъ, будучи представлены одновременно, одинъ возлѣ другаго; что сосредоточивающій взглядъ, который мы бы хотѣли обратить на нихъ назадъ, по ихъ изчисленіи, не соберетъ намъ стройнаго образа; что задача представить себѣ, какой бы эффектъ произвели такой-то ротъ, носъ и такіе-то глаза, соединенные вмѣстѣ, превосходятъ силы человѣческаго воображенія, развѣ только мы имѣемъ въ природѣ или въ произведеніи искусства готовое сочетаніе подобныхъ частей.

И въ этомъ отношеніи Гомеръ является мастеромъ первой руки. Онъ говоритъ: Нирей былъ прекрасенъ; Ахилъ былъ еще прекраснѣе; Елена обладала божественной красотой. Но нигдѣ не пускается онъ въ подробное описаніе красоты. А между тѣмъ содержаніемъ всей поэмы служитъ красота Елены. Какъ бы распространился по этому поводу новѣйшій поэтъ!...

Самъ Виргилій подражалъ довольно удачно Гомеру въ этомъ отношеніи, такъ какъ все подражаніе здѣсь заключалось въ воздержности. И у него Дидона не болѣе, какъ pulcherrima Dido (прекрасная Дидона). Когда же онъ начинаетъ описывать въ ней что либо обстоятельнѣе, это описаніе относится преимущественно къ ея богатому наряду, величественной поступи:

Вотъ наконецъ выходитъ царица съ блестящею свитой;
Мантія ткани Сидонской на ней съ вырѣзной бахрамою,
И золотой колчанъ на плечѣ и легкія стрѣлы,
Пышныя косы ея золотое колечко свиваетъ,
И золотая пряжка держитъ богатое платье *).

Если бы кто-либо вздумалъ по этому поводу примѣнить къ Виргилію извѣстныя слова древняго художника ученику: «ты не умѣлъ написать ее прекрасною, потому и написалъ ее богато наряженною», Виргилій съ своей стороны могъ бы совершенно справедливо отвѣтить: вина не моя, что я не

*) Энеида, кн. IV, стр. 136.

могъ изобразить ее прекрасною; она лежитъ въ ограниченности средствъ моего искусства; но мои заслуги состоятъ въ томъ, что я удержался въ этихъ границахъ».

Но не потеряетъ ли слишкомъ много поэзія, если мы исключимъ изъ ея области всякое изображеніе тѣлесной красоты? Никто и не покушается на это! — Если мы хотимъ загородить для нея одну дорогу, гдѣ она ищетъ образовъ, рабски слѣдуя по стопамъ родственнаго ей искусства, съ которымъ никогда не можетъ сравниться въ этомъ отношеніи, — слѣдуетъ ли изъ этого, что мы думаемъ заслонить ей всѣ другія пути, на которыхъ, напротивъ, искусство [живописи] должно будетъ уступить ей?

Тотъ же Гомеръ, который такъ упорно избѣгаетъ всякаго подробнаго описанія тѣлесной красоты, который не болѣе одного раза, и то мимоходомъ, упоминаетъ, что у Елены были бѣлыя руки *) и прекрасные волосы **); тотъ же поэтъ умѣетъ однако дать намъ такое высокое понятіе о ея красотѣ, которое далеко превосходитъ все, что могло бы передать намъ объ этомъ искусство. Вспомнимъ только о томъ мѣстѣ, гдѣ Елена вступаетъ въ собраніе старѣйшинъ троянскаго народа. Увидѣвъ ее, почтенные старцы говорятъ одинъ другому:

Нѣтъ, осуждать невозможно, что Трои сыны и Ахейцы
Брань за такую жену и бѣды столь долгія терпятъ:
Истинно, вѣчнымъ богинямъ она красотою подобна ***).

Что можетъ дать болѣе живое понятіе объ этой чарующей красотѣ, какъ не сознаніе холодной старости, что она достойна войны, стоящей столько крови и слезъ?

То, чего нельзя описать по частямъ и въ подробностяхъ, Гомеръ умѣетъ показать намъ другимъ образомъ — именно дѣйствіемъ его на другихъ. Изображайте намъ, поэты, удовольствіе, влеченіе, любовь, восторгъ, возбуждаемые красотою, и тѣмъ самымъ вы уже изобразите намъ самую красоту. Кто въ состояніи представить себѣ отвратительнымъ возлюбленнаго Сафо при видѣ котораго она, по собственнымъ словамъ, теряла

*) Иліада, п. III, стр. 121.
**) ib, стр. 319.
***) Иліда, п. II, стр. 156—158.

чувства и сознаніе? Чьимъ глазамъ не представляется ясно привлекательный образъ, какъ только онъ сочувствуетъ тѣмъ ощущеніямъ, которыя возбуждаетъ этотъ образъ?..

Другое средство, которымъ поэзія можетъ сравниться съ «пластическими» искусствами въ изображеніи тѣлесной красоты, состоитъ въ томъ, что она превращаетъ красоту въ грацію. Грація есть красота въ движеніи, и потому она болѣе доступна поэту, чѣмъ живописцу. Живописецъ можетъ лишь заставить насъ угадывать движеніе, въ дѣйствительности же фигуры его остаются неподвижными. Отъ того граціозное вышло бы у него гримасою. Но въ поэзіи оно можетъ оставаться тѣмъ, что есть, т. е., переходною формою красоты, которой повторенія мы бы желали. Оно живетъ и движется передъ нами; и такъ какъ мы вообще способны легче и живѣе припоминать движеніе, нежели просто формы и краски; то понятно, что и граціозное должно дѣйствовать на насъ въ той же степени сильнѣе, чѣмъ неподвижная красота. Все, что еще и донынѣ нравится намъ и привлекаетъ насъ въ изображеніи Альцины *), есть грація. Глаза ея производятъ на насъ впечатлѣніе не потому, что они черны и пламенны, но потому, что они кротки и медленны въ своихъ движеніяхъ, что амуръ порхаетъ около нихъ и разстрѣливаетъ оттуда весь свой колчанъ. Ротъ ея нравится не потому, что губы—цвѣта прекрасной киновари, закрываютъ два ряда изящныхъ перловъ, но потому, что здѣсь рождается та очаровательная улыбка, которая одна уже можетъ доставить райское блаженство,—ибо оттуда вылетаютъ тѣ сладкія рѣчи, которыя способны смягчить самыя жестокія сердца... Я увѣренъ, что подобныя черты прелестнаго, собранныя въ одинъ или два станса, производили бы гораздо большее дѣйствіе, нежели всѣ пять стансовъ, на которые Аріостъ растянулъ ихъ, перемѣшавъ съ холодными чертами красоты, слишкомъ учеными для нашего чувства.

Зевксисъ написалъ Елену и имѣлъ смѣлость поставить подъ ней тѣ знаменитыя строки Гомера, въ которыхъ очарованные старцы передаютъ другъ другу свои впечатлѣнія. Никогда поэзія и живопись не вступали въ болѣе равную борьбу. Побѣда осталась нерѣшенною, и обѣ заслужили быть увѣнчанными.

*) Аріостъ, Orlando Furioso, Canto VII, st. 11—15.

Какъ мудрый поэтъ, чувствуя, что онъ не въ силахъ описать красоту по частямъ, показалъ намъ ее лишь въ дѣйствіи: такъ точно не менѣе мудрый живописецъ изобразилъ намъ только красоту и счелъ неприличнымъ для своего искусства прибѣгать къ какимъ либо постороннимъ пособіямъ. Картина его состояла изъ одной фигуры нагой Елены.

VIII.

Безобразное въ поэзіи. — Возбужденіе смѣшанныхъ впечатлѣній. — Что такое смѣшное? — Страшное? — Примѣры изъ Гомера и Шекспира. — Безобразное въ живописи. — Непріятное и безобразное; ихъ различіе. — Можетъ ли живопись употреблять безобразное для возбужденія чувствъ смѣшнаго и страшнаго? — Различіе въ этомъ отношеніи между поэзіей и живописью.

Одна неловкая часть можетъ, конечно, разрушить цѣлость совокупнаго впечатлѣнія прекрасныхъ частей, но предметъ еще не дѣлается чрезъ это безобразнымъ. Для впечатлѣнія безобразнаго требуется много неловкихъ частей, которыя бы при томъ мы могли видѣть разомъ; только тогда получаемъ мы впечатлѣніе противоположное тому, какое производитъ на насъ прекрасное.

Поэтому безобразное, по существу своему, казалось бы, также не могло быть предметомъ поэзіи; а между тѣмъ Гомеръ изобразилъ самую безобразную наружность въ лицѣ Терсита, и изобразилъ ее по частямъ, одну возлѣ другой. На какомъ же основаніи позволилъ онъ себѣ при описаніи безобразнаго то, чего такъ старательно избѣгалъ въ описаніи прекраснаго? Развѣ впечатлѣніе на насъ безобразнаго не ослабляется точно такъ-же чрезъ постепенное исчисленіе его частей, какъ и впечатлѣніе красоты?

Безъ сомнѣнія; но въ этомъ-то именно и заключается оправданіе Гомера. Именно потому, что безобразное ослабляется въ описаніи поэта и производитъ на насъ уже не столь противное впечатлѣніе тѣлесныхъ недостатковъ, можетъ оно быть употребляемо въ поэзіи. И если поэтъ не можетъ пользоваться имъ для своихъ прямыхъ цѣлей, то, по крайней мѣрѣ, онъ можетъ вводить его для возбужденія и усиленія тѣхъ смѣшанныхъ впечатлѣній, которыми продолжаетъ онъ занимать насъ при недостаткѣ чисто пріятныхъ впечатлѣній.

Эти смѣшанныя впечатлѣнія суть сѣмшное и страшное.

Гомеръ представляетъ Терсита безобразнымъ для того, чтобы сдѣлать его смѣшнымъ. Но онъ смѣшонъ не однимъ своимъ безобразіемъ; ибо уродство есть только недостатокъ, а для смѣшнаго требуется контрастъ между совершенствами и недостатками... Но если уродливость Терсита сама по себѣ не дѣлаетъ его смѣшнымъ, съ другой стороны онъ не могъ бы быть смѣшнымъ и безъ нея. Соотвѣтствіе этого уродства съ его характеромъ; противорѣчіе того и другаго его собственному высокому о себѣ мнѣнію; безвредное слѣдствіе его рѣчей, обратившееся лишь въ стыдъ ему,—все это совокупно производитъ дѣйствіе смѣшнаго.

Но предположимъ, что коварныя рѣчи Терсита возбудили бы бунтъ, что возмутившійся народъ ушелъ бы дѣйствительно къ судамъ, измѣннически покинувъ своихъ вождей, которые попались бы въ руки своимъ мстительнымъ врагамъ, и божественный приговоръ разразился бы гибелью надъ всѣмъ войскомъ и флотомъ: въ какомъ видѣ предстало бы намъ тогда безобразіе Терсита? Если безвредное безобразіе только смѣшно, то, конечно, безобразіе зловредное ужасно. Не могу пояснить этого лучше, какъ приведя два мѣста изъ Шекспира. Эдмундъ, незаконный сынъ герцога Глостера, въ „Королѣ Лирѣ“, конечно не меньше злодѣй, нежели Ричардъ, герцогъ Глостерскій, который ужасными преступленіями приготовилъ себѣ путь къ престолу. Но отчего же первый не возбуждаетъ такого же ужаса и отвращенія, какъ послѣдній? Когда незаконнорожденный сынъ говоритъ:

Природѣ повинуюсь я, какъ Богу!
Изъ всѣхъ законовъ лишь ея законы
Священны для меня. Изъ-за чего
Томиться мнѣ въ цѣпяхъ причудъ житейскихъ
И покоряться приговору свѣта,
И жить въ ничтожествѣ за то, что я
Родился въ свѣтъ немного позже брата.
Я не законный сынъ? Пусть будетъ такъ,
Я тварь презрѣнная. За чтожъ я тварь?
Мои всѣ члены стройны и красивы,
Я смѣлъ умомъ и тѣломъ больше силенъ,
Чѣмъ многіе счастливцы...
. . . для чего жъ
Меня позорятъ именемъ позорнымъ? *)

*) «Король Лиръ», Дѣйств. 1-е, сц. VI, пер. А. Дружинина.

я слышу дьявола, который однако принимаетъ видъ свѣтлаго духа. Въ словахъ же графа Глостера:

И только я, къ игрушкамъ неспособный,
Не созданный для зеркала вполнѣ;
Я, такъ топорно срубленный, лишенный
Любовныхъ чаръ, таинственныхъ и сильныхъ
Передъ вертлявостью кокетокъ нимфъ;
Я, въ красотѣ мужчины обдѣленный,
Физіономіи лишенный отъ природы,
Я, прежде времени и такъ несчастно
Изверженный къ дыханью,—вполовину
Едва поконченный, и то такой красивый,
Что мигомъ псы повсюду лаютъ, чуть
Предъ ними гдѣ заковыляю; только я—
Въ изнѣженно-пустое время это
Отрады жить совсѣмъ не нахожу,
За исключеніемъ конечно созерцаній
На солнцѣ тѣни собственной своей,
Да разсужденій о своемъ уродствѣ:
И вотъ, теперь, какъ я не въ силахъ быть
Любовникомъ,—любимцемъ моды, я
Преслѣдую отраду жизни смертныхъ *).

въ этихъ словахъ я вижу и слышу дьявола, и притомъ дьявола въ его настоящемъ видѣ.

Вотъ какимъ образомъ поэтъ можетъ употреблять для своихъ цѣлей безобразныя формы, но какое употребленіе позволительно дѣлать изъ нихъ живописцу? Живопись, какъ искусство подражательное, конечно, можетъ изображать безобразное; съ другой стороны живопись, какъ изящное искусство, не должно изображать его. Въ первомъ отношеніи области ея принадлежатъ всѣ видимые предметы; во второмъ—она должна ограничиться лишь такими видимыми предметами, которые возбуждаютъ пріятныя ощущенія.

Но не могутъ ли и непріятныя ощущенія нравиться въ подражаніи? По крайней мѣрѣ—не всѣ. Вотъ, напр., что говоритъ одинъ изъ остроумнѣйшихъ критиковъ объ отвратительномъ *). «Представленія страха,

*) «Ричардъ III», актъ I, сц. 1, пер. Гр. Данилевскаго.
**) Briefe die neueste Litteratur betreffend. Th. v. s. 102.

говоритъ онъ, печали, испуга, жалости, возбуждаютъ въ насъ неудовольствіе тогда только, какъ мы вѣримъ ихъ дѣйствительности: поэтому они могутъ разрѣшиться въ пріятныя ощущенія, когда вспомнимъ, что причина ихъ есть простой художественный вымыслъ. Совсѣмъ другое дѣло—отвращеніе. Чувство это образуется по законамъ воображенія единственно отъ представленія отвратительнаго предмета, независимо отъ того, вѣримъ мы его дѣйствительности или нѣтъ. Что-же пользы оскорбленному уже воображенію, если даже искусство и выдаетъ свой обманъ? Неудовольствіе въ душѣ нашей происходитъ не отъ предположенія, что предметъ дѣйствительно существуетъ, но отъ самаго представленія этого предмета: поэтому ощущенія отвратительнаго представляются намъ всегда дѣйствительностью, а не подражаніемъ».

То же самое можно сказать и о безобразіи формъ. Это безобразіе оскорбляетъ наше зрѣніе, противорѣчитъ требованіямъ нашего вкуса въ расположеніи и гармоніи частей и возбуждаетъ въ насъ отвращеніе, безъ всякаго отношенія къ дѣйствительному существованію предмета, въ которомъ мы видимъ это безобразіе. Мы не можемъ безъ неудовольствія видѣть Терсита ни въ дѣйствительности, ни въ изображеніи: и если въ изображеніи онъ производитъ на насъ не столь непріятное впечатлѣніе, разница эта происходитъ не оттого, что безобразіе его формъ перестаетъ быть безобразіемъ въ художественномъ подражаніи, но потому, что мы обладаемъ способностью забывать объ этомъ безобразіи, любуясь искусствомъ художника. Но даже и это удовольствіе возмущается въ насъ безпрестанно мыслью, какъ дурно направлено здѣсь искусство, и эта мысль рѣдко не доведетъ насъ до того, что художникъ упадетъ въ нашемъ мнѣніи...

Итакъ внѣшнее безобразіе не можетъ быть само по себѣ предметомъ живописи, какъ изящнаго искусства, ибо чувство, возбуждаемое имъ, есть вопервыхъ чувство непріятное и вовторыхъ не принадлежитъ къ тому роду непріятныхъ чувствъ, которыя разрѣшаются, при художественномъ подражаніи, въ ощущенія пріятныя. Но рождается еще вопросъ: не можетъ ли безобразное быть употреблено въ живописи, подобно тому какъ въ поэзіи, вводнымъ образомъ, для усиленія другихъ ощущеній?

Можетъ ли, однимъ словомъ, живопись употреблять безобразное для возбужденія чувствъ смѣшнаго и страшнаго?

Я не возьму на себя смѣлости прямо отвѣчать на этотъ вопросъ отрицательно. Не подлежитъ сомнѣнію, что безвредное уродство можетъ

быть смѣшнымъ и въ живописи, особенно когда съ нимъ соединена претензія на грацію и красоту. Также неоспоримо, что вредное безобразіе возбуждаетъ, какъ въ дѣйствительности, такъ и въ изображеніи, чувство ужаснаго, и что какъ смѣшное, такъ и ужасное, будучи уже сами по себѣ чувствами смѣшанными, смягчаются еще болѣе въ подражаніи и даже получаютъ способность нравиться.

Я долженъ однако напомнить при этомъ, что живопись и поэзія находятся въ этомъ случаѣ не въ одинакихъ условіяхъ. Въ поэзіи, какъ я уже замѣтилъ, безобразіе формъ теряетъ почти совершенно свое непріятное дѣйствіе потому уже самому, что части его передаются поэзіею не въ ихъ совокупности, а въ преемственности времени: безобразіе, однимъ словомъ въ поэзіи перестаетъ съ извѣстной стороны быть безобразіемъ и въ слѣдствіе того становится способнымъ сливаться еще тѣснѣй съ явленіями другаго рода и производить вмѣстѣ съ ними совершенно иное дѣйствіе. Напротивъ, въ живописи безобразіе сохраняетъ совокупность всѣхъ своихъ силъ и дѣйствуетъ на насъ почти точно такъ же, какъ и въ природѣ. Такимъ образомъ безвредное безобразіе не можетъ здѣсь долго оставаться смѣшнымъ; впечатлѣніе непріятное беретъ мало по малу перевѣсъ, и то, что въ первое мгновеніе казалось только смѣшнымъ, дѣлается современемъ просто отвратительнымъ. Тоже происходитъ и съ безобразіемъ вреднымъ: страшное изчезаетъ въ немъ мало по малу, и подъ конецъ остается одно впечатлѣніе отвратительнаго».

Лессингъ.

(*Лаокоонъ* или о границахъ живописи и поэзіи. Перев. Е. Эдельсонъ. Москва 1859).

---

14. Гамбургская Драматургія, Г. Э. Лессинга *).

О драмѣ.

I. Объ искусствѣ вообще и о сценическомъ—въ особенности.

§ 1. **Задача искусства.** Въ природѣ все тѣсно связано одно съ другимъ, все перекрещивается одно съ другимъ, чередуется, измѣняется одно въ другое. Но въ силу такого безконечнаго разнообразія она представляетъ картину, доступную лишь для безконечнаго духа. Чтобы существа ограниченныя принимали участіе въ наслажденіи ею, они должны обладать способностью— включать ее въ извѣстныя рамки, которыхъ она чужда, способность выдѣлять изъ ея области извѣстную долю и сосредоточивать свое вниманіе на чемъ угодно.

Этою способностью мы пользуемся во всѣ моменты нашей жизни; безъ нея наша жизнь была бы немыслима; вслѣдствіе безконечнаго разнообразія ощущеній мы потерялись бы въ ихъ хаосѣ и не имѣли бы никакого опредѣленнаго ощущенія. Мы постоянно были бы жертвою минутныхъ впечатлѣній,—мы бы мечтали, не зная, о чемъ мечтать.

---

*) Г. Э. Лессингъ. Гамбургская Драматургія. Перевелъ съ нѣмецкаго И. П. Рассадинъ. Съ предисловіемъ, примѣчаніями разныхъ комментаторовъ и алфавитнымъ указателемъ. М. 1883.

«Г. Драматургія»—сборникъ періодически выходившихъ, въ 1767—68 гг., статей, посвященныхъ критикѣ репертуара гамбургской сцены. «Въ этихъ листкахъ», говоритъ Лессингъ въ одной изъ послѣднихъ статей, «вовсе не имѣлось въ виду излагать теорію драмы. Поэтому я не обѣщалъ разрѣшать всѣхъ тѣхъ затрудненій, какія встрѣчаю. Пусть мои мысли будутъ лишены систематичности, даже будутъ въ противорѣчіи между собою, лишь бы вызывали на размышленіе. Здѣсь я хочу только дать закваску мышленія (fermenta cogitationis)». Стр. 465. «У меня хватило бы тщеславія», говоритъ онъ далѣе, «заявить притязаніе на заслуги, оказанныя здѣшнему (гамбургскому) театру, еслибы я полагалъ, что открылъ вѣрное средство остановить [порожденную подражаніемъ] порчу вкуса. Могу по крайней мѣрѣ утѣшать себя тѣмъ, что трудился въ этомъ направленіи, считая для себя болѣе всего важнымъ разсѣять заблужденія относительно правильности французской драмы» 497.

Назначеніе искусства — помочь намъ оріентироваться въ области прекраснаго, дать возможность—легче сосредоточивать вниманіе на чемъ-либо. Все то, что мы въ области природы обособляемъ или желаемъ обособить въ нашемъ умѣ отъ предмета или отъ группы разныхъ предметовъ, въ отношеніи времени или пространства, искусство дѣйствительно обособляетъ и представляетъ намъ этотъ предметъ или сочетаніе предметовъ въ такой ясности и связи, какъ то допускаетъ впечатлѣніе, которое должно быть вызвано ими *). 345.

§ 2. **Цѣль искусства.** Дѣйствовать съ цѣлію—есть условіе, возвышающее человѣка надъ низшими существами; вымышлять съ цѣлію—это дѣятельность, отличающая талантъ отъ мелкихъ художниковъ, которые вымышляютъ лишь затѣмъ, чтобы вымышлять, подражаютъ затѣмъ, чтобы подражать. Они довольствуются скромнымъ наслажденіемъ, соотвѣтствующимъ ихъ средствамъ, ставятъ эти средства своею единственною цѣлію и желаютъ, чтобъ и мы довольствовались столь-же скромнымъ наслажденіемъ, вытекающимъ изъ ихъ искуснаго, но безцѣльнаго пользованія своими средствами. Правда, что и геній начинаетъ свою дѣятельность съ такихъ же слабыхъ подражаній; это его подготовительныя упражненія; онъ прибѣгаетъ къ нимъ и въ болѣе крупныхъ произведеніяхъ, чтобы пополнить пробѣлы, дать намъ успокоиться отъ сильнаго внутренняго волненія. Но, когда создаетъ и изображаетъ свои главные характеры, то онъ при этомъ имѣетъ въ виду болѣе глубокія и возвышенныя цѣли: 1) научить насъ, что мы должны дѣлать и чего не дѣлать; 2) ознакомить насъ съ истинною сущностію добра и зла, приличнаго и смѣшнаго; 3) показать намъ красоту перваго во всѣхъ его сочетаніяхъ и слѣдствіяхъ и—какъ оно даетъ счастіе даже въ несчастіи, и выяснить безобразіе послѣдняго [т. е. зла], которое бѣдственно даже и въ счастіи; 4) при такихъ сюжетахъ, гдѣ не можетъ имѣть мѣста прямое соревнованіе или отвращеніе, по крайней мѣрѣ упражнять наши способности къ симпатіи и отвращенію на такихъ предметахъ, которые достойны этого, и постоянно показывать эти предметы въ ихъ истинномъ свѣтѣ, чтобы мы не увлекались ложнымъ

---

*) Трудно яснѣе опредѣлить искусство въ смыслѣ подражанія. Для Лессинга нѣтъ ни идеализма, ни реализма. Кто умѣетъ изображать сущность явленія, устранивъ все случайное и неважное, тотъ истинный художникъ.

Прим. перев.

блескомъ, не чуждались того, чего должны желать, и не желали того, чего должны чуждаться. 176—177.

Произведеніе смертнаго творца должно быть отраженіемъ цѣлаго, созданнаго вѣчнымъ Творцомъ, должно пріучать насъ къ той мысли, что все кончится къ лучшему въ этомъ мірѣ, какъ и въ томъ. 388.

[Не слѣдуетъ однако заключать отсюда, что Лессингъ считаетъ мораль въ искусствѣ его существенною принадлежностью; напротивъ,— приписывая искусству великое значеніе въ дѣлѣ нравственнаго развитія человѣка, онъ иронически относился къ тѣмъ произведеніямъ, все достоинство которыхъ полагалось въ развиваемой ими морали, и которыя, во всѣхъ другихъ отношеніяхъ, не удовлетворяли его художественнымъ требованіямъ].

Я не хочу сказать, замѣчаетъ Лессингъ по поводу *Семирамиды*, Вольтера, что было бы ошибкою со стороны драматическаго поэта излагать свою фабулу такъ, чтобы она служила для разъясненія или подтвержденія какой-нибудь великой нравственной истины. Но я осмѣливаюсь сказать, что это вовсе не нужно, что могутъ быть весьма поучительныя и безукоризненныя піесы, не имѣющія въ виду подобнаго назиданія, что неосновательно считать послѣднее нравственное изреченіе, которое мы находимъ въ концѣ нѣкоторыхъ трагедій древнихъ, цѣлію, для которой только и написано все произведеніе. 59.

§ 3. Поэтическая истина. Поэтическая истина должна приближаться къ абсолютной [безусловной], и поэтъ никогда не долженъ разсуждать наперекоръ философіи. Онъ не долженъ допускать той мысли, что человѣкъ можетъ стремиться къ злу ради самаго зла, что онъ можетъ, дѣйствуя на основаніи порочныхъ принциповъ, сознавать ихъ порочность и все-таки хвастаться ими передъ самимъ собою и передъ другими. Такой человѣкъ— чудовище гнусное и вовсе не назидательное; мысль создать типъ его—не больше, какъ жалкая уловка человѣка пустаго, который считаетъ трескучія фразы высшими красотами трагедіи. 16.

§ 4. Отношеніе поэзіи къ дѣйствительности. «Дѣло поэта», говоритъ Аристотель *), «передавать не столько случающееся, сколько то, что могло бы случиться, т. е., возможное по вѣроятію или необходимости. Историкъ и поэтъ не тѣмъ различаются, что говоритъ—одинъ мѣрною рѣчью, другой— немѣрною: вѣдь сочиненіе Геродота можно было бы переложить въ метры, и

*) Ars poët., c. IX, по перев. Лессинга.

все-таки въ метрахъ, какъ и безъ метровъ, это будетъ исторія. Различаются они тѣмъ, что одинъ передаетъ случившееся, а другой то, что можетъ случиться. По этому поэзія философичнѣе и важнѣе исторіи. Поэзія передаетъ болѣе общее, исторія частное. А общее есть то, что сталъ бы говорить такъ или иначе извѣстный человѣкъ по вѣроятности или необходимости. Къ этому стремится поэзія, давая имена своимъ героямъ *). Напротивъ, частное то, что сдѣлалъ Алкивіадъ или что съ нимъ случилось».

Аристотель давно уже рѣшилъ, насколько трагическій поэтъ долженъ заботиться объ исторической истинѣ,—именно лишь на столько, чтобъ она была похожа на удачно придуманную фабулу, соотвѣтствующую его цѣлямъ. Ему историческое событіе нужно не потому, что оно совершилось, но потому, что оно совершилось такъ, что лучше этого онъ едва ли могъ бы придумать для своей цѣли. Если онъ найдетъ это условіе въ какомъ-либо дѣйствительномъ происшествіи, то такое происшествіе для него очень пригодно; но долго искать его въ историческихъ сочиненіяхъ не стоитъ труда. И многіе ли знаютъ, что случилось? Если мы допускаемъ возможность случившагося только потому, что оно дѣйствительно случилось, то что мѣшаетъ намъ принимать просто придуманный разсказъ за дѣйствительно случившееся событіе, о которомъ мы никогда ничего не слыхали? Чтò прежде всего дѣлаетъ для насъ достовѣрнымъ событіе? Не его ли внутренняя вѣроятность? И не все ли равно, будетъ ли эта вѣроятность не подкрѣплена никакими свидѣтельствами и преданіями, или подкрѣплена такими, которыя еще не дошли до нашего свѣдѣнія? Полагаютъ безъ всякаго основанія, что назначеніе театра между прочимъ—хранить воспоминаніе о великихъ людяхъ; но на это есть исторія, а не театръ. На театрѣ намъ слѣдуетъ узнавать не то, что сдѣлалъ тотъ или другой человѣкъ, но что сдѣлаетъ каждый человѣкъ съ извѣстнымъ характеромъ при данныхъ условіяхъ. Цѣль трагедіи гораздо болѣе философская, чѣмъ цѣль исторіи; и мы бы умалили ея истинное достоинство, если бы обратили ее просто въ панегирикъ знаменитыхъ мужей, или злоупотребляли бы ею для того, чтобы льстить національной гордости. 100—101.

Зачѣмъ трагическій поэтъ беретъ историческія имена? Изображаетъ ли онъ характеры по этимъ именамъ, или потому беретъ эти имена, что характеры, придаваемые носящимъ ихъ лицамъ въ исторіи, имѣютъ боль-

*) См. ниже, § 21-й: Объ именахъ.

шее или меньшее сходство съ тѣми, которые онъ намѣренъ изобразить въ драмѣ? Я говорю не о томъ, какъ создалась большая часть трагедій, но о томъ, какъ онѣ должны создаваться. Или, выражаясь языкомъ, болѣе соотвѣтствующимъ обычнымъ пріемамъ поэтовъ, — голые факты, обстоятельства времени и мѣста, или характеры дѣйствующихъ лицъ, благодаря которымъ факты осуществились, заставляютъ поэта избрать предпочтительнѣе то, а не другое событіе? Если характеры, то вмѣстѣ съ этимъ рѣшается вопросъ и о томъ, насколько поэтъ можетъ отступать отъ исторической истины. Во всемъ, что не относится до характеровъ, онъ можетъ отступать, насколько хочетъ. Только характеры священны для него; придать имъ больше силы, представить ихъ въ болѣе яркомъ свѣтѣ — вотъ все, что онъ можетъ прибавить отъ себя. Малѣйшая существенная перемѣна [въ изображеніи характера] устранитъ ту причину, по которой лицамъ даны тѣ, а не другія имена, — а нѣтъ ничего непріятнѣе того явленія, которому мы не можемъ указать причины. 123—124.

Сказать короче,—трагедія не исторія, изложенная въ формѣ разговоровъ; исторія для трагедіи есть не что иное, какъ хранилище именъ, съ которыми мы привыкли соединять извѣстные характеры. Если поэтъ находитъ въ исторіи достаточно условій для украшенія своего сюжета и индивидуализаціи, то пусть пользуется ими. Только не ставьте ему этого въ заслугу, какъ и противоположнаго качества въ упрекъ! 126.

§ 5. **Характеръ—въ исторіи и поэзіи.**—Характеры для поэта должны быть гораздо священнѣе фактовъ. Во-первыхъ, если характеры будутъ строго выдержаны, то поступки, по скольку они служатъ слѣдствіемъ ихъ, могутъ произойти почти только такъ, какъ произошли. Напротивъ, одинаковые поступки могутъ проистекать изъ разныхъ характеровъ. Во-вторыхъ, назидательны не самые факты, а сознаніе той истины, что извѣстные характеры при извѣстныхъ условіяхъ обыкновенно ведутъ и должны вести къ извѣстнымъ поступкамъ или фактамъ... Мы смотримъ на факты, какъ на нѣчто случайное, какъ на нѣчто такое, что можетъ быть общимъ для нѣсколькихъ лицъ,—напротивъ, на характеры—какъ на нѣчто существенное и индивидуальное. Съ первыми мы позволяемъ поэту распоряжаться, какъ ему угодно, лишь бы только они не были въ противорѣчіи съ характерами; напротивъ, послѣдніе онъ долженъ уяснять, но не измѣнять; малѣйшее измѣненіе [историческихъ] характеровъ, на нашъ взглядъ, уничтожаетъ индивидуальность, и вмѣсто настоящихъ личностей являются другія, ложныя, посягающія на чужія имена, выдающія себя за то, чѣмъ онѣ не могутъ быть.

Но все-таки, по моему мнѣнію, если поэтъ приписываетъ лицамъ не тѣ характеры, съ какими изображаетъ ихъ исторія, то подобная ошибка гораздо простительнѣе, чѣмъ погрѣшность въ изображеніи самыхъ этихъ характеровъ, свободно избранныхъ, со стороны ли внутренняго правдоподобія, или со стороны поучительности *). Первая ошибка возможна и для генія, послѣдняя—никогда. Генію позволительно не знать тысячи вещей, извѣстныхъ любому школьнику; богатство его состоитъ не въ накопленномъ запасѣ памяти, а въ томъ, что онъ въ состояніи создавать изъ своего собственнаго духовнаго міра. То, что онъ читалъ или слышалъ, онъ могъ забыть или припомнить лишь настолько, насколько это нужно для его цѣлей. Онъ ошибается или вслѣдствіе самоувѣренности, или по гордости, преднамѣренно или непреднамѣренно, и ошибается такъ часто и такъ грубо, что мы, добродушные люди, й надивиться этому не можемъ. Мы останавливаемся въ изумленіи и восклицаемъ, скрестивши руки: «Какъ могъ этого не знать такой великій человѣкъ! Какъ это не пришло ему на умъ!.. Стало быть онъ не подумалъ?..» Нѣтъ, лучше замолчимъ; думая порицать его, мы сами становимся смѣшны въ его глазахъ. Все, что мы лучше его знаемъ, доказываетъ только, что мы старательнѣе его учились, и это, къ сожалѣнію, намъ было нужно, чтобы не остаться круглыми невѣждами.

Если [представленные поэтомъ характеры] не принадлежатъ къ нашему дѣйствительному міру, то желательно бы было, чтобъ они принадлежали къ другому міру, къ тому, въ которомъ явленія группируются въ иномъ порядкѣ, но находятся въ такой же тѣсной связи, какъ и въ нашемъ,—къ тому міру, въ которомъ причины и слѣдствія сочетаются иначе, но ведутъ къ одной цѣли—къ благу, чтобъ они принадлежали однимъ словомъ къ міру генія. И этотъ геній, чтобы подражать въ маломъ видѣ высшему Генію—да позволено мнѣ будетъ назвать безъименнаго Творца именемъ благороднѣйшаго изъ его созданій!—перемѣщаетъ предметы дѣйствительнаго міра, видоизмѣняетъ ихъ, уменьшаетъ, увеличиваетъ ихъ

---

*) Поучительность, по Лессингу, какъ было сказано выше,—сознаніе той истины, что характеры «при извѣстныхъ условіяхъ обыкновенно ведутъ и должны вести къ извѣстнымъ фактамъ».

число, чтобы создать изъ нихъ новое цѣлое, къ которому онъ примѣняетъ свои цѣли.

На основаніи того понятія, какое мы должны имѣть о геніи, мы въ правѣ требовать отъ поэта послѣдовательности и цѣлесообразности въ созиданіи или изображеніи всѣхъ характеровъ, если онъ желаетъ, чтобы мы признавали въ немъ талантъ.

Послѣдовательности!—Въ характерахъ не должно быть никакихъ внутреннихъ противорѣчій; они должны быть всегда вѣрны себѣ; они могутъ проявляться то сильнѣе, то слабѣе, смотря по тому, какъ дѣйствуютъ на нихъ внѣшнія условія; но ни одно изъ этихъ условій не должно влiять на столько сильно, чтобы дѣлать черное бѣлымъ. 172—175.

Мало ли людей, въ природѣ которыхъ [встрѣчаются] печальныя противорѣчія,—но именно потому то они и не могутъ быть предметами, достойными поэтическаго изображенія. Они не заслуживаютъ его, потому что въ нихъ нѣтъ ничего назидательнаго, если только не считать предметомъ назиданія самыя эти противорѣчія ихъ природы, ихъ смѣшную сторону или печальныя послѣдствія всего этого *)... Если въ характерѣ нѣтъ назидательности, то для поэта нѣтъ въ немъ и *цѣлесообразности*, [а безъ этого условія «произведеніе смертнаго творца» не можетъ быть отраженіемъ цѣлаго, созданнаго «вѣчнымъ Творцомъ», не можетъ пріучить насъ къ той мысли, что все кончится къ лучшему въ этомъ мірѣ, какъ и въ томъ. 388]. 176.

§ 6. **Обработка фабулы (сюжета).**—[Положимъ], поэтъ находитъ въ исторіи женщину **), убившую мужа и сыновей; такое злодѣйство способно возбудить страхъ и состраданіе, и онъ рѣшается сдѣлать его сюжетомъ трагедіи. Но исторія не сообщаетъ ему ничего больше, кромѣ этого голаго факта, а послѣдній столько же возмутителенъ, сколько и необычаенъ. Тутъ выйдетъ много если три сцены, притомъ неправдоподобныхъ, такъ какъ главный фактъ не обставленъ никакими побочными обстоятельствами.

Что же дѣлаетъ поэтъ?

---

*) См. § 2-й. Цѣль искусства.

**) Нижеслѣдующія мысли высказаны по поводу трагедіи П. Корнеля «Rodogune, princesse de Parthie» (1646 г.) Сирійская царица Клеопатра (II в. до Р. X.), главное дѣйствующее лицо въ «Родогюнѣ», убиваетъ мужа и одного изъ сыновей и покушается на жизнь другаго.

Смотря по тому, въ какой мѣрѣ онъ заслуживаетъ это имя, онъ можетъ усмотрѣть болѣе важный недостатокъ сюжета или въ его неправдоподобіи, или въ краткости и сухости содержанія.

Если онъ истинный поэтъ, то онъ прежде всего постарается придумать такой рядъ причинъ и слѣдствій, въ силу которыхъ эти невѣроятныя преступленія покажутся намъ дѣйствительно совершившимися. Онъ не ограничится тѣмъ, что будетъ основывать возможность ихъ просто на исторической достовѣрности. Онъ постарается такъ задумать характеры дѣйствующихъ лицъ, чтобы тѣ происшествія, которыя вызываютъ его героевъ къ дѣятельности, вытекали одни изъ другихъ съ такою необходимостью, а страсти такъ строго гармонировали съ характерами и развивались съ такою постепенностью, чтобы мы всюду видѣли только естественный, правильный ходъ вещей. При каждомъ шагѣ, который дѣлаютъ его герои, мы должны будемъ сознаться, что и мы поступили бы точно такъ же при подобномъ развитіи страсти, при томъ же порядкѣ вещей,—что насъ при этомъ только поражаетъ незамѣтное приближеніе къ цѣли, которую наше воображеніе страшится представить себѣ. Но мы приходимъ, наконецъ, къ ней, проникнутые самымъ глубокимъ состраданіемъ къ тѣмъ личностямъ, которыхъ увлекаетъ такой роковой ходъ событій, полные ужаса *) при мысли о томъ, что и насъ можетъ увлечь подобный же потокъ, и мы совершимъ такіе поступки, на которые въ хладнокровномъ состояніи считаемъ себя неспособными. Если поэтъ пойдетъ по этому пути, если талантъ его скажетъ ему, что онъ не изнеможетъ позорно на немъ, то вмѣстѣ съ тѣмъ изчезнутъ и сухость и безсодержательность его фабулы. Его не будетъ уже заботить мысль о томъ, какъ наполнить пять дѣйствій столь немногими событіями. Онъ напротивъ будетъ бояться, что въ рамкѣ этихъ пяти дѣйствій не умѣстится весь тотъ матеріалъ, который при его обработкѣ будетъ постоянно разростаться самъ собою, если только онъ сумѣетъ понять сокровенную тайну творчества и разработать сюжетъ.

Напротивъ тотъ поэтъ, который въ меньшей мѣрѣ заслуживаетъ это имя, который просто умный человѣкъ и хорошій версификаторъ, тотъ, говорю я, не будетъ пораженъ невѣроятностью сюжета. Онъ въ ней будетъ скорѣе видѣть источникъ удивительныхъ эффектовъ, дѣйствія которыхъ

---

*) О *состраданіи* и *ужасѣ* (страхѣ), какъ цѣляхъ трагедіи, см. § 11-й.

онъ никоимъ образомъ не долженъ ослаблять, чтобы не лишить себя самаго вѣрнаго средства—возбудить ужасъ и состраданіе. Вѣдь онъ плохо понимаетъ, въ чемъ собственно состоитъ этотъ ужасъ и это состраданіе. Поэтому, чтобы вызвать первый, поэтъ будетъ стараться придумать какъ можно больше странныхъ, невѣроятныхъ, неожиданныхъ, чудовищныхъ происшествій. А чтобы возбудить послѣднее чувство, онъ сочтетъ необходимымъ прибѣгнуть къ измышленію самыхъ необычайныхъ и самыхъ возмутительныхъ злодѣйствъ и бѣдствій. Поэтому, какъ только онъ подыщетъ въ исторіи какую-нибудь Клеопатру, убійцу своего мужа и сыновей, то, чтобъ обработать этотъ сюжетъ въ трагедію, онъ сочтетъ своею задачей только пополнить промежутки между двумя преступленіями и пополнить ихъ такими вымыслами, которые по малой мѣрѣ на столько же невѣроятны, какъ и самыя эти преступленія. Все это,—и собственные вымыслы поэта, и историческій матеріалъ,—онъ мѣшаетъ вмѣстѣ, какъ тѣсто, и дѣлаетъ изъ этого длинный романъ, весьма трудный для пониманія. Когда тѣсто хорошо смѣсилось, насколько можно смѣсить муку съ яицами, онъ раскладываетъ его на проволочный остовъ дѣйствій и сценъ. Онъ заставляетъ своихъ героевъ разсказывать и разсказывать, бѣсноваться и говорить риемованные стихи. И вотъ въ мѣсяцъ или полтора, смотря по тому, легко или съ трудомъ подбираются риемы, чудо готово. Его называютъ трагедіею, печатаютъ и ставятъ на сцену, читаютъ и смотрятъ, награждаютъ похвалами или освистываютъ,—оно удерживается на сценѣ или забывается, смотря по тому, какъ судьба рѣшитъ. Вѣдь и *у книгъ есть своя судьба* *). 164—166.

Конечно, небольшаго труда стоитъ придумать новую интригу и отдѣльные моменты страсти развить въ цѣлыя сцены. Но для этого требуется обработать все такъ, чтобы эти новыя подробности не ослабили занимательности содержанія и не нанесли ущерба правдоподобію его. Слѣдуетъ поставить себя, съ точки зрѣнія разсказчика, въ истинное положеніе каждаго лица, не описывать страстей, а показать зрителю на дѣлѣ развитіе ихъ, такъ чтобы это развитіе совершалось безъ скачковъ, съ естественною постепенностію, доходящею до иллюзіи, и онъ даже невольно сочувствовалъ бы героямъ. Нужно тутъ то, что талантъ творитъ, самъ

---

*) Латинское изреченіе изъ дидактич. поэмы Теренціана Мавра (III в. послѣ Р. Х.): habent sua fata libelli. *Прим. перев.*

того не сознавая, не прибѣгая къ скучнымъ объясненіямъ, и чему напрасно силится подражать обыкновенный умный человѣкъ. 7.

Мы допускаемъ чудеса на сценѣ только въ области физическихъ явленій, а въ нравственномъ мірѣ все должно идти своимъ обыкновеннымъ порядкомъ, потому что театръ долженъ быть школою нравственности. Побудительныя причины всякаго рѣшенія, всякой малѣйшей перемѣны въ мысляхъ и взглядахъ должны быть въ точности взвѣшены между собою по отношенію къ разъ задуманнымъ характерамъ, и они должны производить только то впечатлѣніе, какое могутъ по самой строгой справедливости. Нѣкоторыя несообразности въ этомъ отношеніи поэтъ можетъ искусно скрыть отъ насъ художественною отдѣлкою частностей; но онъ только разъ обманетъ насъ, а какъ скоро мы снова будемъ въ спокойномъ состояніи, то возьмемъ назадъ тотъ лестный приговоръ, который у насъ вырвался невольно. 11.

§ 7. **О сценическомъ искусствѣ.** [Кромѣ твердаго знанія роли, свободнаго, легкаго и плавнаго ея произношенія, для актера] необходимо и то условіе, чтобы фальшивая дикція не внушала намъ подозрѣнія, что онъ не понимаетъ того, что̀ говоритъ. Безукоризненная вѣрность и твердость его тона должны убѣдить насъ, что онъ вполнѣ проникся смысломъ собственныхъ словъ.

Но вѣрному произношенію, въ случаѣ нужды, можно научить и попугая. Какъ еще далекъ акторъ, только понимающій извѣстную мысль, отъ того, кто въ то-же время прочувствовалъ ее. Можно весьма вѣрно передать слова, смыслъ которыхъ мы поняли, и которыя разъ запечатлѣлись въ памяти, даже если нашъ умъ занятъ посторонними предметами. Но въ такомъ случаѣ истинное чувство немыслимо; вся душа должна принимать участіе въ томъ, что̀ говорится; говорящій долженъ исключительно сосредоточить все свое вниманіе на рѣчи и тогда...

Но и тогда можетъ случиться, что акторъ дѣйствительно проникнутъ чувствомъ, а между тѣмъ намъ кажется, будто его нѣтъ у него. Чувство вообще всегда составляетъ одну изъ самыхъ спорныхъ сторонъ въ дарованіи актера. Оно можетъ быть тамъ, гдѣ его не замѣчаютъ; его могутъ находить тамъ, гдѣ вовсе нѣтъ. Вѣдь чувство есть нѣчто внутреннее, о чемъ мы можемъ судить только по внѣшнимъ проявленіямъ. Можетъ случиться, что какія-нибудь особенности въ устройствѣ организма совсѣмъ не

допускаютъ этихъ проявленій или парализуютъ ихъ и дѣлаютъ ненормальными. Актеръ имѣетъ такія черты лица, такое выраженіе и тонъ голоса, съ которыми мы привыкли соединять совершенно иной образъ мыслей, совершенно иное настроеніе, иныя страсти, не тѣ, какія онъ долженъ обнаруживать и выражать въ данную минуту. Въ этомъ случаѣ, какъ бы ни были сильны чувства, имъ овладѣвшія, мы ему не повѣримъ, потому-что, на нашъ взглядъ, онъ противорѣчитъ самому себѣ. Напротивъ другой актеръ одаренъ счастливою организаціей; физіономія у него выразительная, всѣ мускулы легко и быстро повинуются ему, голосъ его способенъ передавать самые тонкіе и разнообразные оттѣнки, короче, онъ въ высшей степени надѣленъ всѣми средствами, нужными для пантомимы *). Поэтому въ такихъ роляхъ, которыя онъ играетъ не самобытно, но подражая какому-либо хорошему образцу, намъ кажется, что онъ проникнутъ самыми глубокими чувствами, а между тѣмъ все, что онъ говоритъ и дѣлаетъ, есть не больше, какъ механическое передразниваніе.

Нѣтъ сомнѣнія, послѣдній актеръ, не смотря на отсутствіе чувства и холодность, все-таки для сцены гораздо полезнѣе перваго. Если онъ довольно долгое время только подражалъ другимъ, то наконецъ у него образовался извѣстный запасъ небольшихъ правилъ, по которымъ онъ начинаетъ дѣйствовать; при помощи ихъ онъ вырабатываетъ себѣ какъ бы самобытное чувство въ силу того закона, по которому извѣстное душевное настроеніе, вызывающее измѣненіе въ положеніи организма, съ своей стороны обусловливается этими измѣненіями. Конечно, это чувство не можетъ быть такъ продолжительно и пылко, какъ то, источникъ котораго кроется въ душѣ, но все-таки оно настолько сильно въ моментъ игры, что можетъ вызвать нѣкоторыя невольныя движенія. А мы почти только по нимъ и судимъ о внутреннемъ чувствѣ. Положимъ, что такой актеръ долженъ изобразить самый сильный гнѣвъ. Допустимъ, что онъ не вполнѣ понимаетъ свою роль, что онъ не можетъ достаточно уяснить причинъ этого чувства и живо представить ихъ себѣ, чтобы самому придти въ такое-же состояніе. Но я говорю, положимъ, онъ только подмѣтилъ самыя грубыя

*) Пантомима — слово, взятое съ греческаго языка; впервые оно стало употребляться въ Италіи въ вѣкъ Августа. Это собственно шуточное изображеніе лицъ и дѣйствій безъ словъ, одними жестами. *Пр. пер.*

проявленія гнѣва у актера, проникнутаго истиннымъ чувствомъ, и вѣрно умѣетъ подражать имъ. Эти проявленія: быстрая походка, топанье ногами, суровый тонъ голоса, то крикливый, то сдержанный, движеніе бровей, дрожаніе губъ, скрежетаніе зубами и пр. Если онъ, повторяю, хорошо подражаетъ только этимъ внѣшнимъ проявленіямъ, которыя можно перенять при желаніи, то черезъ это душа его придетъ непремѣнно въ то смутное состояніе гнѣва, которое съ своей стороны подѣйствуетъ на организмъ и вызоветъ въ немъ тѣ самыя измѣненія, которыя не зависятъ вполнѣ отъ нашей воли. Лицо у него запылаетъ, глаза заблестятъ, мускулы напрягутся,—однимъ словомъ онъ будетъ намъ казаться въ самомъ дѣлѣ гнѣвающимся, хотя на дѣлѣ этого нѣтъ, да онъ и непонимаетъ, зачѣмъ это нужно. 16—19.

§ 8. Музыка въ драмѣ. Такъ какъ оркестръ въ нашихъ піесахъ нѣкоторымъ образомъ замѣняетъ античный хоръ, то знатоки давно уже выражали желаніе, чтобы характеръ музыки, предшествующій піесамъ,— играющейся также въ антрактахъ и по окончаніи ея, болѣе соотвѣтствовалъ содержанію этихъ піесъ. Изъ музыкантовъ Шейбе [Іоаннъ Адольфъ, 1708—1776] первый указалъ на этой почвѣ новые пути для искусства. Онъ понялъ, что если впечатлѣніе зрителя будетъ ослабляться и нарушаться, то это произведетъ непріятное дѣйствіе. Слѣдовательно, для каждой піесы долженъ быть особый музыкальный аккомпаниментъ.

«Всѣ симфоніи *), говоритъ онъ, сочиняемыя для піесы, должны сообразоваться съ ея содержаніемъ и характеромъ. Слѣдовательно, для трагедій требуется иной родъ симфоній, чѣмъ для комедій. Насколько различаются между собою трагедіи и комедіи, настолько-же должны между собою различаться и относящіяся къ нимъ музыкальныя піесы. Кромѣ того, смотря по разнымъ отдѣламъ музыки, назначаемой для піесъ, должно также въ особенности имѣть въ виду и характеръ тѣхъ частей, къ которымъ пишется извѣстный отдѣлъ. Увертюра **) должна сообразоваться съ

*) Терминъ *симфонія* Лессингъ употребляетъ, согласно обычаю своего времени, совсѣмъ не въ томъ значеніи, въ какомъ онъ употребляется теперь. *Пр. перев.*

**) У Шейбе—Anfangssymphonie; она нѣсколько отличается отъ нашей увертюры. Увертюрѣ не достаетъ *проведенія* главнаго мотива, характеризующаго симфонію. *Пр. перев.*

первымъ дѣйствіемъ піесы; а симфоніи, которыя назначаются для антрактовъ, должны отчасти согласоваться съ окончаніемъ предыдущаго дѣйствія, а отчасти съ началомъ слѣдующаго *), равно какъ и послѣдняя симфонія—соотвѣтствовать окончанію послѣдней сцены.

«Всѣ симфоніи, назначаемыя для трагедій, должны быть величавы, проникнуты огнемъ и одушевленіемъ. При этомъ въ особенности должно имѣть въ виду характеръ главнаго лица и основную идею и ими руководиться при изобрѣтеніи. Это ведетъ къ немаловажнымъ послѣдствіямъ.

«Трагедія, въ которой герой или героиня всюду руководятся религіей и страхомъ Божіимъ, требуетъ такихъ симфоній, которыя до извѣстной степени проникнуты величіемъ и строгимъ характеромъ церковной музыки. Но если въ трагедіи выражается великодушіе, храбрость или стойкость среди всѣхъ бѣдствій, то и музыка должна быть гораздо одушевленнѣе и энергичнѣе. Въ такомъ родѣ трагедіи *Катонъ* **), *Брутъ* и *Митридатъ*. Напротивъ для *Альзиры* и *Заиры* требуется музыка нѣсколько въ иномъ духѣ, потому что событія и характеры дѣйствующихъ лицъ въ этихъ піесахъ другіе и страсти гораздо разнообразнѣе по своимъ проявленіямъ.

«Такъ же точно симфоніи, назначаемыя для комедій, должны быть вообще легки, плавны, мѣстами даже игривы, а главное должны сообразоваться съ характеромъ содержанія каждой изъ нихъ. Комедія бываетъ то серьезна, то сентиментальна, то шутлива,—такова же должна быть и симфонія.

«Что можетъ быть смѣшнѣе того, когда по ходу піесы герой бѣдственнымъ образомъ лишился жизни, а между тѣмъ за этимъ слѣдуетъ веселая и игривая симфонія? Что можетъ быть нелѣпѣе того, когда печальная и монотонная симфонія играется вслѣдъ за веселымъ концомъ комедіи?

«Между прочимъ, такъ какъ театральный оркестръ состоитъ исключительно изъ инструментовъ, то ихъ непремѣнно нужно перемѣнять, чтобы поддержать интересъ зрителей. Послѣдній легко можетъ ослабѣть, если они постоянно будутъ слышать игру однихъ и тѣхъ же инструментовъ. Но

---

*) Лессингъ, согласный съ Шейбе въ главныхъ основаніяхъ, не одобряетъ для симфоній второй темы: относясь къ слѣдующему дѣйствію, послѣдняя отняла бы у драматическаго поэта возможность произвести на зрителей неожиданное и цѣльное впечатлѣніе.

**) *Катонъ*, траг. Аддисона, *Митридатъ*—Расина, *Брутъ*, *Альзира* и *Заира*—Вольтера.

почти необходимо, чтобъ увертюра была весьма сильна и полна для того, чтобы могла произвести глубокое впечатлѣніе на слушателей. Перемѣнять инструменты лучше всего въ антрактахъ. Но слѣдуетъ строго обдумать, какіе инструменты въ какомъ случаѣ болѣе идутъ къ дѣлу, и какими можно скорѣе выразить то, что требуется. Поэтому и здѣсь слѣдуетъ дѣлать разумный выборъ, чтобы вѣрнѣе достичь цѣли. Поэтому, напримѣръ, неудобно дѣлать одинаковую перемѣну инструментовъ въ двухъ антрактахъ, слѣдующихъ одинъ за другимъ. Во всякомъ случаѣ совѣтуемъ избѣгать этого». 133—137.

§ 9. **Сцена и сценическая обстановка.** [Вольтеръ указываетъ на тѣсноту сцены и бѣдность сценической обстановки, какъ на причины, почему французскій театръ лишился «возвышеннаго патетическаго элемента», и изображаемыя въ трагедіи «дѣйствія не могли имѣть трагическаго характера»].

Правда ли, что всякое трагическое дѣйствіе требуетъ для своего изображенія пышной обстановки и искусственныхъ приспособленій? Не слѣдуетъ ли, напротивъ, поэту сообщить своей піесѣ такой характеръ, чтобъ она производила сильное впечатлѣніе и безъ этихъ вспомогательныхъ средствъ?

По мнѣнію Аристотеля, она должна сама по себѣ производить подобное впечатлѣніе. «Страхъ и состраданіе», говоритъ философъ *), «могутъ быть возбуждены внѣшностью; но они могутъ производиться и сцѣпленіемъ самыхъ событій, что гораздо выше, и къ чему стремятся лучшіе поэты. Фабула должна быть изложена такъ, чтобы и помимо ея изображенія на сценѣ она возбуждала страхъ и состраданіе къ событіямъ въ томъ, кто только слышитъ разсказъ о нихъ. Такова напримѣръ фабула *Эдипа*, которую стоитъ только слышать, чтобъ проникнуться этими чувствами. Но, чтобы достичь этой цѣли игрою на сценѣ, требуется меньше искусства, и это дѣло тѣхъ, которые взяли на себя представленіе піесы».

Піесы Шекспира дали на опытѣ любопытное доказательство того, насколько вообще можно обойтись безъ декорацій при представленіи піесъ. Повидимому, какія піесы, благодаря постояннымъ перерывамъ и перемѣнѣ мѣста, требовали большаго пособія обстановки и искусства декоратора, если не эти? Однако было время, когда украшенія театральныхъ

---

*) Гл. XIII, § 2.

сценъ, на которыхъ онѣ давались, состояли только изъ занавѣса простой грубой матеріи, а когда его поднимали, то зрители видѣли голыя стѣны, много если увѣшанныя цыновками или коврами. Только воображеніе могло пособить пониманію зрителя и игрѣ актера. И несмотря на это, говорятъ, піесы Шекспира безо всякихъ декорацій были понятнѣе, чѣмъ впослѣдствіи съ ними. 394—395.

§ 10. **Какую публику долженъ имѣть въ виду писатель?**—Хорошій писатель, въ какомъ бы родѣ онъ ни писалъ, если пишетъ не для того только, чтобы блеснуть своимъ остроуміемъ и ученостью, всегда имѣетъ въ виду самыхъ просвѣщенныхъ и лучшихъ людей своего времени и своей страны и считаетъ достойнымъ писать только то, что имъ нравится, что ихъ можетъ трогать. Даже драматическій поэтъ, если онъ нисходитъ до простаго народа, то принижается до него лишь затѣмъ, чтобы просвѣтить и исправить его, а не затѣмъ, чтобы укрѣплять въ немъ его суевѣріе, его неблагородный образъ мыслей *). 10.

II. Трагедія.

Трагедія есть подражаніе дѣйствію важному и законченному, имѣющему [опредѣленную] величину; подражаніе украшенной рѣчью (разными видами сей рѣчи въ разныхъ частяхъ); подражаніе дѣйствующимъ, а не въ разсказѣ, совершающее посредствомъ сострадація и страха очищеніе таковыхъ страстей.

Аристотель, Поэтика, гл. VI.

§ 11. **Анализъ Аристотелева опредѣленія трагедіи.**—Трагедія, говоритъ Аристотель, должна возбуждать состраданіе и страхъ (φόβος), а не состраданіе и ужасъ. Правда, ужасъ есть родъ страха: это внезапный, невольный испугъ. Но именно эта внезапность, эта нечаянность, заключающая въ себѣ идею его, ясно показываетъ, что тѣ, которые ввели слово *ужасъ* вмѣсто слова *страхъ*, не поняли, какой страхъ разумѣетъ Аристотель.—Такъ какъ я не могу объяснить этого въ двухъ-трехъ словахъ, то позволю себѣ маленькое отступленіе.

«Состраданіе», говоритъ Аристотель, «долженъ возбуждать такой человѣкъ, который страдаетъ безвинно, а страхъ—равный намъ. Злодѣй—ни то, ни другое, слѣдовательно и несчастіе его не можетъ возбуждать ни того, ни другаго чувства».

*) См. выше: § 2, Цѣль искусства.

«Состраданіе», говоритъ авторъ *Писемъ объ ощущеніяхъ* *), «есть смѣшанное чувство, состоящее изъ любви къ предмету и скорби объ его несчастіи. Тѣ проявленія, которыми выражается состраданіе, отличаются отъ простыхъ признаковъ какъ любви, такъ и скорби, потому что состраданіе есть нравственное явленіе. Но какъ разнообразно можетъ быть это явленіе! Стоитъ только въ оплакиваемомъ несчастіи перемѣнить опредѣленіе времени, и состраданіе обнаружится совсѣмъ иными признаками. Вмѣстѣ съ Электрою, **) плачущей надъ урною своего брата, мы чувствуемъ сострадательную печаль, потому что она считаетъ несчастіе совершившимся и оплакиваетъ понесенную ею утрату. То, что мы чувствуемъ при видѣ страданій Филоктета, тоже состраданіе, но нѣсколько иного свойства, потому что тѣ мученія, которыя переноситъ этотъ добродѣтельный человѣкъ, испытываются имъ на нашихъ глазахъ. А когда Эдипъ приходитъ въ ужасъ оттого, что вдругъ разоблачается великая тайна,.. когда чувствуетъ боязнь добродѣтельная Десдемона, потому что ея обыкновенно столь нѣжный Отелло начинаетъ говорить съ нею грознымъ тономъ,—что мы чувствуемъ при этомъ? Опять состраданіе! Но сострадательный страхъ, сострадательный ужасъ! Душевныя движенія различны, но сущность чувствованій во всѣхъ этихъ случаяхъ одна и та-же. Такъ какъ всякая любовь сопряжена съ готовностью стать на мѣсто любимаго человѣка, то мы должны дѣлить съ любимою особою всякаго рода страданія, что и называется весьма выразительно состраданіемъ. Почему-же страхъ, ужасъ, гнѣвъ, радость, жажда мести и вообще всѣ непріятныя чувства не могутъ также проистекать изъ состраданія? — Изъ этого видно, какъ неосновательно большая часть цѣнителей искусства дѣлитъ трагическія чувства на ужасъ и состраданіе. Ужасъ и состраданіе! Развѣ сценическій ужасъ не то же состраданіе? За кого ужасается зритель, когда Меропа ***) поднимаетъ

*) Philosophische Schriften des Hrn Moses Mendelssohn, zweiter Theil, s 4. *Прим. автора.*

**) Въ траг. Софокла, озаглавленной этимъ именемъ. Электра плачетъ, получивъ ложный слухъ о смерти отсутствующаго Ореста. *Пр. перев.*

***) «Меропа»—двѣ трагедіи этого имени—Маффеи (1675—1755) и Вольтера.

сѣкиру надъ своимъ сыномъ? Конечно, не за себя, а за Эгиста, спасеніе жизни котораго такъ желательно, и за обманутую царицу, которая считаетъ его убійцею своего сына. Если мы назовемъ состраданіемъ скорбь, причиняемую намъ совершающимся несчастіемъ другаго лица, то должны отличать отъ состраданія въ собственномъ смыслѣ не только ужасъ, но и всѣ другія чувства, внушаемыя намъ другимъ человѣкомъ".

Эти мысли такъ вѣрны, такъ ясны, такъ просты, что, казалось-бы, могли и должны были придти въ голову каждому. Однако я не хочу приписывать древнему философу остроумныхъ замѣчаній новаго философа; я очень хорошо знаю заслуги послѣдняго по отношенію къ ученію о смѣшанныхъ чувствахъ: только ему мы и обязаны истинною теоріею ихъ. Но то, что онъ такъ превосходно изложилъ, могъ въ общихъ чертахъ понимать и Аристотель. По крайней мѣрѣ несомнѣнно то, что Аристотель или думалъ такъ, что трагедія не можетъ и не должна возбуждать ничего иного, кромѣ состраданія въ собственномъ смыслѣ, ничего, кромѣ скорби о несчастіи другаго лица, —что едва-ли можно допустить,—или подъ словомъ состраданіе онъ разумѣлъ вообще всѣ чувства, внушаемыя намъ другимъ лицомъ.

Разумѣется, не Аристотель сочинилъ дѣленіе трагическихъ чувствъ на состраданіе и ужасъ, справедливо порицаемое. Его невѣрно поняли, невѣрно перевели. Онъ говоритъ о состраданіи и страхѣ, а не о состраданіи и ужасѣ; и его страхъ вовсе не тотъ, который возбуждается въ насъ несчастьемъ, предстоящимъ другому лицу, именно за это лицо, а тотъ, который является у насъ за самихъ себя, вслѣдствіе нашего сходства съ личностью страдающею; это страхъ за то, что бѣдствія, постигшія ее, могутъ постичь и насъ самихъ; это страхъ передъ тѣмъ, что мы сами можемъ сдѣлаться предметомъ состраданія. Однимъ словомъ, этотъ страхъ есть состраданіе, отнесенное къ намъ самимъ.

Подлинное объясненіе этого страха, который Аристотель соединяетъ въ трагедіи съ состраданіемъ, находится въ главахъ *пятой* и *восьмой* второй книги его «*Реторики*».

[Аристотель] думалъ, что то бѣдствіе, которому предстоитъ вызвать наше состраданіе, должно непремѣнно имѣть такое свойство, чтобы мы страшились его и за насъ самихъ или за одного изъ близкихъ намъ. Гдѣ нѣтъ этого страха, тамъ не можетъ быть мѣста и состраданію. Ибо ни тотъ, кого несчастіе такъ сильно поразило, что ему уже нечего больше

бояться за самого себя, ни тотъ, который считаетъ себя вполнѣ счастливымъ, такъ что рѣшительно не понимаетъ, откуда можетъ разразиться надъ нимъ бѣда, стало быть ни отчаявшійся, ни надменный обыкновенно не чувствуютъ состраданія къ другимъ. Поэтому онъ объясняетъ также «страшное» и «заслуживающее состраданіе» — одно другимъ. „Для насъ страшно все то, говоритъ онъ, что возбудило-бы наше состраданіе *), еслибъ оно случилось или должно было случиться съ другимъ; а заслуживающимъ состраданія мы признаемъ все то, чего-бы мы боялись, еслибъ оно угрожало намъ самимъ". Стало быть, мало того, что несчастный, къ которому мы должны имѣть состраданіе, не заслуживаетъ своего несчастія, хотя онъ навлекъ его на себя какою-нибудь слабостію: его страждущая невинность или, на-оборотъ, подвергшаяся слишкомъ сильной карѣ вина, не имѣетъ для насъ значенія, не въ состояніи возбудить наше состраданіе, если мы не видимъ, что его страданіе можетъ поразить и насъ. Но эта возможность есть, и она можетъ возрасти до степени сильной вѣроятности, если поэтъ изобразитъ своего героя не хуже того, чѣмъ мы обыкновенно бываемъ, если онъ заставитъ его думать и дѣйствовать такъ, какъ мы-бы думали и дѣйствовали въ его положеніи, или по крайней мѣрѣ полагаетъ, что мы должны-бы были думать и дѣйствовать. Однимъ словомъ, если онъ изобразитъ его человѣкомъ такого-же пошиба, какъ и мы. Въ силу этого сходства возникаетъ страхъ, что наша судьба легко можетъ быть такъ-же точно похожа на его судьбу, какъ мы сознаемъ себя похожими на него, и этотъ страхъ порождаетъ въ насъ состраданіе.

Такъ думалъ Аристотель о состраданіи, и только этимъ объясняется настоящая причина, почему онъ при толкованіи трагедіи рядомъ съ состраданіемъ назвалъ только страхъ. Это не потому, конечно, что страхъ составляетъ здѣсь особый аффектъ, независимый отъ состраданія, который можетъ возбуждаться то вмѣстѣ съ состраданіемъ, то безъ него, равно какъ и состраданіе—то съ нимъ, то безъ него, какъ ложно толковалъ Корнель, но потому, что, по его толкованію состраданія, послѣднее необходимо заключаетъ въ себѣ страхъ. Только то вызываетъ наше состраданіе, что вмѣстѣ съ тѣмъ можетъ возбуждать въ насъ и страхъ. 364—370.

---

*) Переводъ не совсѣмъ точенъ; у Аристотеля сказано: «возбуждаетъ», а не «возбудило-бы».

Пр. перев.

Корнель выводилъ на сцену мучениковъ и изображалъ ихъ, какъ личности вполнѣ безукоризненныя; онъ выводилъ и гнуснѣйшихъ негодяевъ въ лицѣ Прузія, Фоки, Клеопатры. Относительно обоихъ этихъ родовъ личностей Аристотель утверждаетъ, что онѣ не годятся для трагедіи, потому что не могутъ возбуждать ни состраданія, ни страха. 371.

Если Аристотель имѣлъ такое понятіе объ аффектѣ состраданія, что онъ необходимо долженъ соединяться со страхомъ за насъ самихъ, то какая была нужда еще особо упоминать о страхѣ? Онъ уже содержится въ понятіи о состраданіи, и достаточно было бы сказать, что трагедія должна очищать наши страсти, возбуждая состраданіе. Прибавка слова *страхъ* не даетъ ничего новаго и вноситъ въ слова Аристотеля путаницу и неопредѣленность *).

Отвѣчаю: если бы Аристотель хотѣлъ только показать намъ, какія страсти можетъ и должна возбуждать трагедія, то онъ, конечно, могъ бы не прибавлять слова *страхъ* и безъ сомнѣнія не прибавилъ бы его: не было философа скупѣе его на слова. Но онъ вмѣстѣ съ тѣмъ хотѣлъ показать намъ, какія страсти должны очищаться въ насъ страстями, вызываемыми трагедіею; съ этою цѣлью онъ и долженъ былъ упомянуть о страхѣ особо. Хотя, по его ученію, аффектъ состраданія вообще — и въ жизни, и въ театрѣ — не можетъ быть безъ страха за насъ самихъ, хотя онъ и считаетъ его необходимымъ ингредіентомъ состраданія, однако, обратное не имѣетъ мѣста, и состраданіе къ другимъ не составляетъ

*) Дёрингъ (см. Philologus, Bd. XXI s. 506 ff. и Bd. XXVII s. 702 ff., также его Kunstlehre des Ar's s. 306—318) указываетъ на то, что Лессингъ не вполнѣ ясно отличаетъ собственно страхъ, какъ онъ опредѣляется въ указанномъ (гл. 5 и 8 книги 2-й) мѣстѣ *Реторики*, отъ трагическаго страха, мыслимаго въ связи съ состраданіемъ. О первомъ Аристотель прямо говоритъ, что онъ съ одной стороны вызывается несчастіями, грозящими намъ, которыхъ трагедія не имѣетъ задачи указывать, а съ другой дѣлаетъ человѣка неспособнымъ къ состраданію, указывая ему на собственное его положеніе. Напротивъ, трагическій страхъ, возбуждаемый въ насъ не мыслью о нашемъ положеніи, а объ участи людей вообще, есть «смутное сознаніе вообще возможности несчастія и непрочности нашего счастья». Изъ этого инстинктивнаго опасенія человѣка предъ ударами судьбы, которые могутъ постигнуть его самого или близкихъ ему, какъ изъ общаго корня, при представленіи трагедіи возникаютъ два аффекта: съ одной стороны трагическій страхъ возрастаетъ до степени аффекта (πάθος), а съ другой является состраданіе. «Въ логическомъ смыслѣ страхъ есть чувство первичное, а состраданіе вторичное, на дѣлѣ же оба они возникаютъ одновременно».

ингредіента страха за насъ самихъ. Какъ только кончается представленіе трагедіи, наше состраданіе проходитъ, и изо всѣхъ испытанныхъ нами ощущеній у насъ остается лишь соединенный съ вѣроятностью бѣдствія страхъ, внушенный намъ относительно насъ самихъ тѣми бѣдствіями, которымъ мы соболѣзновали. Его мы выносимъ изъ театра, а такъ какъ онъ, въ качествѣ ингредіента состраданія, способствуетъ очищенію страданія, то, какъ чувство сохранившееся, способствуетъ и своему собственному очищенію. Поэтому Аристотель и счелъ нужнымъ упомянуть о немъ особо, чтобы показать, что онъ можетъ это дѣлать и дѣйствительно дѣлаетъ. 377—378.

§ 12. Филантропія (человѣколюбіе). — А что, если объясненіе, даваемое Аристотелемъ, не вѣрно? Что, если мы можемъ чувствовать состраданіе къ такимъ бѣдствіямъ и несчастіямъ, которыхъ никоимъ образомъ не можемъ бояться за самихъ себя?

Правда, не нужно страха, чтобы испытывать скорбь при видѣ физическихъ страданій того лица, которое мы любимъ. Эта скорбь возникаетъ просто изъ представленія о несовершенствѣ его, равно какъ наша любовь изъ представленія о совершенствахъ, и изъ сочетанія этихъ чувствъ, пріятнаго и непріятнаго, проистекаетъ чувство смѣшанное, которое мы называемъ состраданіемъ.

Если мы и безъ страха за насъ самихъ можемъ чувствовать состраданіе къ другимъ, то все-таки, безспорно, наше состраданіе, коли къ нему присоединяется тотъ страхъ, будетъ гораздо живѣе, сильнѣе и глубже, чѣмъ безъ него. А что мѣшаетъ намъ допустить, что смѣшанное чувство, вызываемое физическимъ страданіемъ любимаго лица, только благодаря присоединяющемуся къ нему страху за насъ усиливается до того, что заслуживаетъ названіе аффекта?

Аристотель дѣйствительно допустилъ это. Онъ разсматриваетъ состраданіе не съ точки зрѣнія его первоначальныхъ проявленій, а просто какъ аффектъ. Не отрицая первыхъ, онъ только не согласенъ называть искру пламенемъ. Сострадательныя чувствованія безъ страха за насъ самихъ онъ называетъ филантропіею, и только болѣе сильныя чувствованія этого рода, которыя соединены со страхомъ за насъ самихъ, называетъ онъ состраданіемъ. Стало быть, хотя онъ и утверждаетъ, что несчастія злодѣя не возбуждаютъ ни нашего состраданія, ни страха, но не отказываетъ ему совершенно въ способности тронуть насъ. И злодѣй все-таки

человѣкъ, такое существо, которое при всѣхъ своихъ нравственныхъ недостаткахъ имѣетъ настолько еще хорошихъ качествъ, что мы не желаемъ его гибели и уничтоженія и испытываемъ нѣчто похожее на состраданіе, нѣкоторымъ образомъ задатки состраданія. Но, какъ уже сказано выше, Аристотель называетъ это чувство, похожее на состраданіе, не состраданіемъ а филантропіею. «Не слѣдуетъ, говоритъ онъ, изображать злодѣя переходящимъ отъ бѣдственнаго положенія къ благополучному, потому что оно—самое нетрагичное, какое только можетъ быть, и въ немъ нѣтъ ничего такого, что должно быть: оно не возбуждаетъ ни чувства человѣколюбія, ни состраданія и страха. Это не долженъ быть и совершеннѣйшій злодѣй, переходящій изъ блестящаго положенія въ бѣдственное, потому что подобное событіе можетъ, конечно, возбуждать чувство филантропіи, но не можетъ возбуждать ни состраданія, ни страха». 172—175.

§ 13. **Объ очищеніи страстей.**—Состраданіе и страхъ, возбужденные трагедіею, должны очищать наше состраданіе и нашъ страхъ, и только ихъ одни, а не другія какія-либо страсти. Конечно, въ трагедіи могутъ встрѣтиться поученія и примѣры, полезные для очищенія другихъ страстей, но это не составляетъ ея цѣли. Онѣ у нея общія съ поэмой и комедіей, поскольку трагедія есть поэтическое произведеніе, вообще подражаніе дѣйствію, а не поскольку она есть трагедія, т. е., преимущественно подражаніе дѣйствію, заслуживающему состраданія. Всѣ виды поэзіи должны исправлять насъ. Прискорбно, если это приходится еще доказывать, а еще прискорбнѣе, если есть поэты, сомнѣвающіеся даже въ этомъ. Но не всѣ виды поэзіи въ состояніи исправлять все, по крайней мѣрѣ не каждый можетъ такъ радикально исправлять извѣстныя качества, какъ другой. Но значеніе каждаго вида опредѣляется тѣмъ, что онъ можетъ исправить всего удовлетворительнѣе, такъ что другіе виды не могутъ равняться съ нимъ въ этомъ отношеніи.

«Какимъ образомъ трагедія возбуждаетъ состраданіе и страхъ», говоритъ Дасье *), «чтобъ очистить состраданіе и страхъ, это не трудно понять. Она возбуждаетъ ихъ, изображая передъ нами несчастіе, въ которое повергнуты подобные намъ люди вслѣдствіе непреднамѣренныхъ ошибокъ. И она очищаетъ ихъ, ознакомляя съ этимъ самымъ несчастіемъ

*) Андре Дасье (1651—1722), французк. ученый переводчикъ «Поэтики» Аристотеля.

и этимъ научая не слишкомъ бояться его и не слишкомъ удручаться горемъ въ томъ случаѣ, еслибы бѣдствіе дѣйствительно постигло насъ самихъ.—Она приготовляетъ людей мужественно переносить самые бѣдственные случаи и вселяетъ въ самыхъ несчастныхъ готовность считать себя счастливыми, сравнивая собственныя несчастія съ гораздо болѣе ужасными, какія изображаетъ имъ трагедія. Въ какомъ положеніи долженъ находиться человѣкъ, чтобы при видѣ Эдипа, Филоктета, Ореста не сознавать, что всѣ бѣдствія, которыя могутъ его постичь, далеко не могутъ идти въ сравненіе съ тѣми, какія приходится испытывать этимъ людямъ?»

[Лессингъ находитъ, что Дасье не вполнѣ изчерпалъ понятіе объ Аристотелевомъ «очищеніи страстей»; но, не соглашаясь съ прежними комментаторами, и самъ оставляетъ вопросъ объ «очищеніи» открытымъ, ограничиваясь только общимъ замѣчаніемъ, что «трагическое состраданіе должно не только по отношенію къ состраданію очищать душу того, кто чувствуетъ сильное состраданіе, но и того, кто чувствуетъ его слишкомъ слабо. Трагическій страхъ долженъ въ отношеніи страха не только очищать душу того, кто не боится совсѣмъ никакого несчастія, но и того, кого приводитъ въ опасеніе всякое несчастіе, даже самое отдаленное, самое невѣроятное. Равнымъ образомъ трагическое состраданіе относительно страха и трагическій страхъ относительно состраданія должны проявляться въ мѣру, не допуская излишка или недостатка». Такимъ образомъ Лессингъ смотритъ на «очищеніе страстей», какъ на «количественное измѣненіе аффектовъ, какъ на переработку изъ нихъ умѣреннаго положенія»; но справедливости своего взгляда нигдѣ, въ дальнѣйшемъ, не доказываетъ]. 382—387.

§ 14. **Фабула и составъ трагедіи.**—Аристотель въ особенности совѣтуетъ трагическому поэту искусно задумывать и сочинять фабулу и именно хочетъ облегчить для него этотъ трудъ нѣкоторыми дѣльными замѣчаніями. Вѣдь главнымъ образомъ хорошая фабула составляетъ отличительное достоинство поэта: изображеніе нравовъ, душевнаго настроенія и выраженіе удадутся десятерымъ противъ одного, безукоризненно составляющаго фабулу. А фабулу онъ опредѣляетъ, какъ подражаніе дѣйствію (πρᾶξις); дѣйствіе же, по его ученію, есть сцѣпленіе событій (συνδεσις πράγματων). Дѣйствіе — это цѣлое, а событіе — отдѣльныя части этого цѣлаго; а такъ какъ достоинство всякаго цѣлаго зависитъ отъ достоинства его

частей и ихъ сочетанія, то и трагическое дѣйствіе представляется болѣе или менѣе совершеннымъ, смотря потому, въ какой мѣрѣ событія, входящія въ его составъ, каждое въ отдѣльности и всѣ вмѣстѣ, соотвѣтствуютъ цѣлямъ трагедіи. Далѣе, всѣ событія, составляющія трагическія дѣйствія, онъ дѣлитъ на три главныя категоріи: переворотъ судьбы (περιπέτεια), узнаваніе (ἀναγνωρισμός) и страданіе (πάθος). Что онъ понимаетъ подъ двумя первыми терминами, ясно показываютъ самыя названія; подъ третьимъ онъ разумѣетъ все то, что можетъ случиться бѣдственнаго и ведущаго къ гибели съ дѣйствующими лицами, т. е., смерть, раны, мученіе и т. п. Первыя двѣ категоріи, переворотъ судьбы и узнаваніе, составляютъ тѣ признаки, которыми сложная фабула (μῦθος πεπλεγμένος) отличается отъ простой (ἁπλοῦς). Слѣдовательно, онѣ не составляютъ существенныхъ ея принадлежностей, а только придаютъ дѣйствію болѣе разнообразія, а стало быть и болѣе прелести и интереса. Но дѣйствіе и безъ нихъ можетъ представлять единство, величіе и округленность. Напротивъ безъ третьей категоріи немыслимо никакое дѣйствіе: въ каждой трагедіи долженъ быть изображенъ какой-нибудь видъ страданій (πάθη), будетъ-ли фабула ея простая, или сложная; только благодаря имъ достигается цѣль трагедіи, состоящая въ томъ, чтобы возбудить ужасъ и состраданіе *). Между тѣмъ не всякій переворотъ въ судьбѣ, не всякое узнаваніе, а лишь извѣстные виды ихъ способствуютъ достиженію этой цѣли и значительно облегчаютъ ея осуществленіе, другіе же виды скорѣе мѣшаютъ ей, чѣмъ содѣйствуютъ.

Съ этой точки зрѣнія Аристотель разсматриваетъ разные элементы трагическаго дѣйствія, подведенные имъ подъ три категоріи, каждый въ отдѣльности, и изслѣдуетъ, какой переворотъ въ судьбѣ, какое узнаваніе, какое изображеніе страданія всѣхъ лучше. Въ первомъ отношеніи онъ находитъ, что самый лучшій переворотъ судьбы, т. е., наиболѣе способный возбудить и усилить ужасъ и состраданіе, тотъ, когда дѣйствующее лицо переходитъ изъ лучшаго состоянія въ худшее. Въ послѣднемъ отношеніи самое лучшее изображеніе страданія то, когда лица, среди которыхъ оно готовится, не знаютъ другъ друга, но узнаютъ въ тотъ самый моментъ,

*) Лессингъ нѣкоторое время употреблялъ слово *ужасъ* вмѣсто *страхъ*. См. выше.

когда роковой ударъ готовъ разразиться, такъ-что этимъ онъ устраняется. 196—197.

§ 15. Слогъ трагедіи. — «Мы употребили всѣ средства», говоритъ Дидро *) (замѣтьте, что онъ говоритъ преимущественно о своихъ соотечественникахъ), «для того, чтобъ испортить драму. Мы заимствовали у древнихъ высокопарный стихъ, который годенъ лишь для языковъ, обладающихъ количествомъ слоговъ и рѣзкими акцентами, для просторныхъ театральныхъ сценъ, для декламаціи, положенной на ноты и сопровождаемой инструментальною музыкою; но мы отказались отъ простоты завязки и разговора, и отъ правдивости изображеній».

Дидро могъ бы указать еще на одну причину, по которой мы не можемъ всюду принять за образецъ слогъ древнихъ трагедій. Тамъ всѣ дѣйствующія лица ведутъ бесѣду на открытомъ, публичномъ мѣстѣ, въ присутствіи толпы любопытнаго народа. Поэтому, они почти всегда должны говорить сдержанно, сохраняя свое достоинство; они не могутъ выражать свои мысли и ощущенія первыми попавшимися словами, а принуждены ихъ выбирать и взвѣшивать. Но мы, новѣйшіе писатели, отмѣнившіе хоръ, большею частію заставляемъ бесѣдовать нашихъ героевъ въ четырехъ стѣнахъ; какое у насъ есть основаніе постоянно заставлять ихъ выражаться такимъ же красивымъ, изысканнымъ, реторическимъ языкомъ? Ихъ никто не слышитъ, кромѣ тѣхъ, кому они позволяютъ слушать себя; съ ними говорятъ только люди, участвующіе въ дѣйствіи вмѣстѣ съ ними, которые, слѣдовательно, находятся подъ вліяніемъ аффекта, а потому у нихъ нѣтъ ни охоты, ни времени взвѣшивать выраженія. Этого можно бы было ожидать только отъ хора, который хотя и участвовалъ въ ходѣ піесы, однако никогда не дѣйствовалъ и больше высказывалъ сужденія о дѣйствующихъ лицахъ, чѣмъ принималъ истинное участіе въ ихъ судьбѣ. Напрасно въ этомъ случаѣ ссылаются на высокое положеніе этихъ лицъ. Знатныя особы научились выражаться лучше простаго человѣка, но не хлопочутъ постоянно о томъ, чтобы выражаться лучше его, а особенно въ минуты возбужденія страстей, изъ которыхъ у каждой есть своего рода краснорѣчіе, внушаемое лишь природою, какого не преподается ни въ одной

*) Второй разговоръ въ приложеніи къ Fils naturel.

Прим. Лессинга.

школѣ, и какое доступно одинаково какъ самому необразованному человѣку, такъ и весьма образованному.

Изысканная, напыщенная, чопорная рѣчь несовмѣстна съ чувствомъ. Она не служитъ истиннымъ выраженіемъ ему и не можетъ его вызвать. Но чувство вполнѣ мирится съ самыми простыми, обыкновенными, даже грубыми словами и выраженіями. 292—293.

§ 16. **Возбужденіе интереса къ дѣйствію трагедіи.**—«Въ піесахъ съ запутанной интригой», говоритъ Дидро *), «интересъ есть слѣдствіе скорѣе плана піесы, чѣмъ рѣчей героевъ, — наоборотъ, въ піесахъ простыхъ интересъ бываетъ слѣдствіемъ больше рѣчей, чѣмъ плана. Но отъ кого долженъ зависѣть интересъ? Отъ дѣйствующихъ лицъ? или отъ зрителей? Зрители—больше ничего, какъ очевидцы событія, о которыхъ мы ничего не знаемъ. Слѣдовательно, надобно обратить вниманіе на дѣйствующія лица. Безспорно! Пусть они завязываютъ узелъ, сами того не замѣчая, пусть для нихъ все будетъ непроницаемо, пусть они приближаются постоянно къ развязкѣ, не предвидя ея. Если они въ волненіи, то и мы, зрители, должны сочувствовать имъ и ощущать тоже волненіе.

«Я далеко не думаю, вмѣстѣ съ большинствомъ писателей, разсуждавшихъ о драматическомъ искусствѣ, что развязку слѣдуетъ скрывать отъ зрителя, и полагаю, что взялся бы за трудъ, не превышавшій моихъ силъ, если бы задумалъ написать такую драму, въ которой развязка разоблачалась бы въ первой же сценѣ, такъ что я заинтересовалъ бы зрителя всего болѣе этимъ самымъ пріемомъ.

«Для зрителя все должно быть ясно. Онъ долженъ быть повѣреннымъ каждаго дѣйствующаго лица, знать все, что произошло раньше, и что теперь происходитъ, и найдется сотня моментовъ, когда нельзя ничего лучше сдѣлать, какъ прямо объяснить ему напередъ, что еще произойдетъ. О вы, составители общихъ правилъ! какъ мало вы понимаете искусство и какъ мало обладаете геніемъ, создавшимъ тѣ образцы, на которыхъ вы ихъ основываете,—правилъ, которыя онъ можетъ нарушать, сколько ему угодно!

«Принимайте моя мысли за какіе угодно парадоксы; я твердо убѣжденъ въ томъ, что на одинъ случай, когда отъ зрителя слѣдуетъ скрывать важное событіе до тѣхъ поръ, пока оно совершится, приходится десятокъ и даже болѣе такихъ, когда интересъ требуетъ обратнаго пріема. Поэтъ своею таинственностью готовитъ мнѣ моментальное изумленіе; а въ какое продолжительное безпокойство онъ повергъ бы меня своею сообщительностью. Я лишь на одинъ моментъ буду сожалѣть о томъ, кто моментально сраженъ и удрученъ. Но что будетъ происходить во мнѣ во все то время, когда я ожидаю удара, когда я вижу, какъ гроза собирается надъ моею головою или надъ головою другаго и долгое время виситъ надъ нею?..

«Пусть всѣ дѣйствующія лица не знаютъ другъ друга, если вы хотите, но зритель долженъ знать всѣхъ ихъ. Я даже почти готовъ утверждать, что такой сюжетъ, въ которомъ умолчанія необходимы, есть сюжетъ неблагодарный, что такой планъ піесы, въ которомъ къ нимъ прибѣгаютъ, не такъ хорошъ, какъ тотъ, въ которомъ обходятся безъ нихъ. Въ немъ никогда не найдется повода къ сильнымъ впечатлѣніямъ; мы постоянно будемъ заняты подготовленіями, которыя или слишкомъ темны, или слишкомъ ясны. Все произведеніе будетъ сцѣпленіемъ мелкихъ искусственныхъ пріемовъ, при помощи которыхъ можно достичь лишь ничтожныхъ сюрпризовъ. Напротивъ, если зрителю будетъ извѣстно все, касающееся дѣйствующихъ лицъ, то такое условіе будетъ, какъ я предвижу, источникомъ самыхъ сильныхъ душевныхъ волненій..

«Почему нѣкоторые монологи производятъ такое могучее дѣйствіе? Потому, что они знакомятъ съ тайными замыслами дѣйствующаго лица, и такая откровенность тотчасъ же порождаетъ во мнѣ страхъ или надежду. Если настроеніе духа дѣйствующихъ лицъ неизвѣстно, то зритель не можетъ интересоваться дѣйствіемъ больше, чѣмъ сами эти лица; но интересъ его удваивается, если это ему хорошо извѣстно, и онъ чувствуетъ, что и дѣйствія и рѣчи героевъ были бы совершенно иныя, еслибъ они знали другъ друга. Тогда только вы заставите меня съ нетерпѣніемъ ждать, что съ ними будетъ, когда они въ состояніи сопоставить то, что они есть, съ тѣмъ, что они сдѣлали или хотѣли сдѣлать». 242—244.

§ 17. **Привидѣнія въ трагедіи.**—Появленіе духа было смѣлымъ нововведеніемъ во французской трагедіи, и поэтъ *), рѣшившійся на него,

*) Въ своей „Теоріи драматической поэзіи", составляющей приложеніе къ *Отцу Семейства* (ed. Amsterdam, 1759 г., tom. II, p. 249). *Примѣч. Лессинга.*

*) Вольтеръ, въ *Семирамидѣ* (траг. въ 5 д.) котораго появляется духъ Нина.

оправдываетъ его такими своеобразными доводами, что слѣдуетъ нѣсколько остановиться на этомъ вопросѣ.

«И кричали, и писали повсюду», говоритъ Вольтеръ: «что уже больше не вѣрятъ въ привидѣнія, и что появленіе умершихъ въ глазахъ просвѣщенной націи представляется просто ребячествомъ.—Какъ?» возражаетъ онъ на это: «вся древность вѣрила въ подобное чудо, а намъ нельзя въ этомъ отношеніи слѣдовать древности? Какъ! наша религія освятила подобныя необычайныя устроенія мудраго провидѣнія, а намъ будетъ казаться смѣшнымъ, когда ихъ возобновляютъ!» *)

Мнѣ кажется, что въ этихъ возгласахъ больше реторики, чѣмъ основательности. Прежде всего я желалъ бы, чтобы религія оставалась въ этомъ случаѣ въ сторонѣ. Въ вопросахъ изящнаго и критики, заимствованными изъ нея доводами легко можно заставить противника замолчать, но убѣдить его ими нельзя.

Совершенно справедливо! Вся древность вѣрила въ привидѣнія. Поэтому драматическіе поэты древности имѣли право пользоваться этою вѣрой; если у кого нибудь изъ нихъ являются пришлецы съ того свѣта **), то не слѣдуетъ вооружаться противъ этого на основаніи нашихъ болѣе просвѣщенныхъ взглядовъ. Но имѣетъ ли тоже самое право новѣйшій поэтъ, который раздѣляетъ наши болѣе просвѣщенные взгляды? Разумѣется, нѣтъ. Но если дѣйствіе его драмы относится къ той болѣе легковѣрной эпохѣ? И въ этомъ случаѣ тоже не имѣетъ права. Вѣдь драматическій поэтъ не историкъ; онъ не разсказываетъ, чему вѣрили въ старину, какъ случившемуся, а еще разъ воспроизводитъ событіе передъ нашими глазами,—и воспроизводитъ не ради одной исторической истины, а съ другой, высшей цѣлью. Историческая истина для него не цѣль, а лишь средство, ведущее къ цѣли. Онъ хочетъ произвести иллюзію и этою иллюзіею растрогать насъ. Поэтому, если справедливо, что мы теперь больше не вѣримъ ни въ какія привидѣнія, если это невѣріе неизбѣжно нарушаетъ иллюзію, если безъ иллюзіи мы не можемъ сочувствовать тому, что поэтъ изображаетъ, то онъ будетъ поступать въ ущербъ себѣ, разсказывая намъ такія небылицы, и все искусство, какое онъ употребитъ на нихъ, будетъ потрачено даромъ.

*) Въ Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, предпосланной имъ трагедіи.

**) Наприм., тѣнь Дарія въ *Персахъ* Эсхила.

Слѣдовательно? Слѣдовательно никоимъ образомъ не дозволяется выводить на сценѣ привидѣній и духовъ?

Стало быть, для насъ этотъ источникъ ужаснаго и патетическаго изсякъ? Нѣтъ, это была бы слишкомъ большая потеря для поэзіи, и развѣ нѣтъ примѣровъ, что геній смѣется надъ всякою философіею и умѣетъ представить страшными для нашего воображенія такія вещи, которыя холодному разсудку кажутся весьма смѣшными? Слѣдовательно: выводъ будетъ совершенно иной... Мы больше не вѣримъ въ привидѣнія. Что это значитъ? Значитъ ли это, что мы, наконецъ, такъ далеко подвинулись впередъ въ нашихъ взглядахъ, что можемъ доказать невозможность привидѣній? Нѣкоторыя неопровержимыя истины, противорѣчащія вѣрѣ въ привидѣнія, настолько ли общеизвѣстны, что постоянно присущи сознанію даже простаго человѣка, такъ что все, что не согласно съ ними, должно казаться ему смѣшнымъ и нелѣпымъ? Такого значенія эта фраза не можетъ имѣть. Мы не вѣримъ въ привидѣнія. Это можетъ только значить, что въ этомъ вопросѣ, относительно котораго можно сказать почти столько же за, сколько и противъ, который не рѣшенъ и не можетъ быть рѣшенъ, господствующее воззрѣніе больше склоняется на сторону отрицательныхъ доводовъ. Немногіе держатся этого образа мыслей, а большинство лишь показываетъ видъ, что держится его. Послѣдніе много кричатъ и даютъ тонъ. Громадная масса людей молчитъ, относится къ дѣлу равнодушно и думаетъ то такъ, то иначе, среди бѣлаго дня съ удовольствіемъ слушаетъ насмѣшки надъ привидѣніями, а во тьмѣ почти дрожитъ отъ разсказовъ про нихъ.

Но невѣріе въ привидѣнія въ этомъ смыслѣ нисколько не можетъ и не должно помѣшать драматическому поэту прибѣгать къ нимъ. Зародышъ вѣры въ нихъ кроется въ душѣ у всѣхъ насъ, а чаще всего у тѣхъ, для кого поэтъ главнымъ образомъ творитъ. Отъ его искусства зависитъ — дать развиться этому зародышу; извѣстными пріемами онъ можетъ дать вѣсъ доводамъ въ пользу ихъ существованія. Если онъ располагаетъ ими, то чему бы мы ни вѣрили въ обыденной жизни, на сценѣ онъ можетъ заставить насъ вѣрить, во что ему угодно.

Таковъ именно Шекспиръ, какъ поэтъ, но онъ почти единственный. При появленіи его привидѣнія въ *Гамлетѣ* волосы встаютъ дыбомъ на головѣ, все равно—принадлежитъ ли она человѣку, вѣрующему въ духовъ, или—невѣрующему.

Вольтеръ напрасно сослался на это привидѣніе: оно дѣлаетъ и его и его духъ Нина—просто смѣшными.

Привидѣніе Шекспира, дѣйствительно, пришло съ того свѣта: такъ это мы представляемъ себѣ. Оно является въ торжественный часъ, въ тишинѣ ночи, внушающей страхъ, окруженное всею тою мрачною и таинственною обстановкою, въ какой мы привыкли ожидать и воображать его по разсказамъ няньки. Но духъ Вольтера не годится и на то, чтобы имъ пугать дѣтей; это просто переодѣтый комедіантъ, который не говоритъ и не дѣлаетъ ничего такого, что бы онъ долженъ говорить и дѣлать, дабы заставить вѣрить насъ, что онъ именно то, за что выдаетъ себя. Напротивъ, всѣ тѣ условія, при которыхъ онъ является, нарушаютъ иллюзію и показываютъ, что это выдумка холоднаго поэта. Онъ хотѣлъ бы и обмануть, и устрашить насъ, но не знаетъ, какъ это сдѣлать. Примите во вниманіе только это одно: духъ Вольтера выходитъ изъ своей могилы среди бѣлаго дня, является въ собраніе государственныхъ сановниковъ, и о появленіи его возвѣщаетъ ударъ грома. Гдѣ это слышалъ Вольтеръ, что привидѣнія бываютъ такъ дерзки? Любая старуха могла бы сказать ему, что они боятся дневнаго свѣта и не любятъ являться въ многочисленное общество. Но Вольтеръ, безъ сомнѣнія, самъ зналъ это; но онъ настолько изысканъ, настолько щепетиленъ, что не хочетъ прибѣгать къ этой обычной обстановкѣ. Ему хотѣлось вывести на сцену привидѣніе болѣе благороднаго тона, и этимъ онъ испортилъ все дѣло. Такое привидѣніе, которое выбираетъ для себя обстановку и идетъ противъ всякаго преданія, противъ всего того, что считается приличнымъ между привидѣніями, по моему—не настоящее привидѣніе,—и все то, что въ этомъ случаѣ не поддерживаетъ иллюзіи, разрушаетъ ее.

Привидѣніе у Вольтера—не что иное, какъ поэтическая пружина, которая нужна только для связи дѣйствія; само по себѣ оно ни мало не интересуетъ насъ. Напротивъ, привидѣніе Шекспира есть лицо по истинѣ дѣйствующее, въ судьбѣ котораго мы принимаемъ участіе; оно внушаетъ намъ не только ужасъ, но и состраданіе.

Эта разница, безъ сомнѣнія, произошла отъ разныхъ взглядовъ обоихъ поэтовъ на привидѣнія. Вольтеръ смотритъ на появленіе умершаго, какъ на чудо, а Шекспиръ—какъ на явленіе совершенно естественное. О томъ, кто изъ нихъ мыслитъ болѣе философски, не можетъ быть и рѣчи; но Шекспиръ болѣе мыслилъ въ духѣ поэзіи. Духъ Нина явился у Вольтера, какъ такое существо, которое за гробомъ уже недоступно чувствамъ радости и горя, къ которому, слѣдовательно, мы не можемъ чувствовать состраданія. Поэтъ просто хотѣлъ показать намъ, что высшее существо можетъ допустить и исключеніе изъ своихъ вѣчныхъ законовъ, чтобы разоблачать и покарать тайныя преступленія.

Я не хочу сказать, что было ошибкою со стороны драматическаго поэта излагать свою фабулу такъ, чтобы она служила для разъясненія или подтвержденія какой нибудь великой нравственной истины. Но я осмѣливаюсь сказать, что это вовсе не нужно, что могутъ быть весьма поучительныя и безукоризненныя піесы, не имѣющія въ виду подобнаго назиданія, что неосновательно считать послѣднее нравственное изреченіе, которое мы находимъ въ концѣ нѣкоторыхъ трагедій древнихъ, цѣлью, для которой только и написано все произведеніе.

Поэтому, еслибы *Семирамида* Вольтера не отличалась никакими другими заслугами, кромѣ этой, которою онъ такъ превозносится, именно, что изъ нея можно научиться чтить верховное правосудіе, которое избираетъ необычайныя средства, чтобы покарать за необычайныя злодѣянія, то въ моихъ глазахъ эта піеса была бы только посредственною, тѣмъ болѣе, что и самая мораль не особенно назидательна. Безспорно, гораздо достойнѣе высшей мудрости—совсѣмъ не прибѣгать къ этимъ необычайнымъ средствамъ и воздаяніе за добро и зло подчинить общему порядку вещей. 54—59.

III. Комедія.

§ 18. **Предметъ комедіи.** — «Въ комедіи», говоритъ Дидро *), «изображается родъ, а въ трагедіи отдѣльная личность. Объяснюсь. Героемъ трагедіи бываетъ человѣкъ съ тѣми или другими качествами: это непремѣнно Регулъ, или Брутъ, или Катонъ, и никто иной ихъ замѣнить не можетъ. Напротивъ, главное лицо въ комедіи должно представлять собою множество людей. Если ему придать такую своеобразную физіономію,

*) Въ «Теоріи драмат. поэзіи», приложенной къ его комедіи «Отецъ семейства».

что на него будетъ походить только одна личность, то комедія воротится ко времени своего дѣтства и перейдетъ въ сатиру» *). 429.

Прежде всего я долженъ замѣтить, что Дидро ничѣмъ не доказываетъ своего положенія. Вѣроятно, онъ считаетъ его такою истиною, въ которой никто не будетъ и не можетъ сомнѣваться: стоитъ только подумать о ней, и ея основательность будетъ очевидна. Не опирается-ли онъ на истинныя имена трагическихъ героевъ? Такъ какъ имена ихъ — Ахиллесъ, Александръ, Катонъ и Августъ, а Ахиллесъ, Александръ, Катонъ и Августъ были, дѣйствительно, отдѣльныя личности, то онъ на этомъ основаніи заключилъ, что и все то, что поэтъ заставляетъ ихъ говорить и дѣлать въ трагедіи, можетъ быть прилично только этимъ, такъ названнымъ, отдѣльнымъ лицамъ и больше никому на свѣтѣ? Повидимому, такъ.

Но Аристотель уже двѣ тысячи лѣтъ тому назадъ опровергъ это ошибочное мнѣніе и основалъ на противоположной истинѣ коренную разницу между исторіею и поэзіею, равно какъ и высшее благотворное дѣйствіе послѣдней въ сравненіи съ первою.

Въ отношеніи общности (типичности) Аристотель прямо не признаетъ никакого различія между дѣйствующими лицами трагедіи и комедіи. Какъ тѣ, такъ и другія, и даже герои эпоса, однимъ словомъ — всѣ лица, являющіяся въ поэтическомъ подражаніи, должны, безъ различія, говорить и дѣйствовать не такъ, какъ могло бы быть свойственно только имъ, но какъ говорилъ бы и дѣйствовалъ каждый, имѣющій ихъ свойства, при тѣхъ же самыхъ обстоятельствахъ. Въ этой общности (καϑόλου—типичности) кроется причина, почему поэзія философичнѣе, слѣдовательно и назидательнѣе исторіи. Положимъ, справедливо, что комическій поэтъ, желающій дать своимъ лицамъ такія своеобразныя физіономіи, что на нихъ походило бы только одно лицо въ цѣломъ свѣтѣ, возвратилъ бы комедію, какъ говоритъ Дидро, къ ея дѣтскому состоянію и превратилъ бы ее въ сатиру. Въ такомъ случаѣ столь же справедливо и то, что трагическій

*) Ямбическая (сатирическая) поэзія развилась у грековъ въ VII в. до Р. Х изъ эпической. Первымъ, самымъ виднымъ, ея представителемъ былъ Архилохъ (жилъ ок. 700 года). Онъ рѣзко осмѣивалъ пороки и нелѣпости современниковъ, не щадя именъ и лицъ. Онъ писалъ свои стихотворенія ямбами, откуда и самая поэзія получила названіе ямбической. Его послѣдователи, Симонидъ и др., остались вѣрны этому направленію, и личные ожесточенные нападки нѣкоторое время были характеристическими признаками этого рода поэзіи. *Пр. Пер.*

поэтъ, желающій изобразить только извѣстныхъ людей, только Цезаря и Катона, со всѣми тѣми свойствами, какія признаются за ними, не показывая, какъ связаны эти свойства съ характерами Катона и Цезаря, которые могутъ быть у нихъ общи со многими, лишитъ трагедію ея достоинства и низведетъ ее на степень исторіи. 437—439.

§ 19. **Смѣхъ и насмѣшка.—Цѣль комедіи.**—Всякая несообразность, всякое противорѣчіе заблужденія съ дѣйствительностью—смѣшны. Но смѣхъ и насмѣшка—двѣ вещи совершенно различныя. Мы можемъ смѣяться надъ человѣкомъ, смѣяться на его счетъ, нисколько не насмѣхаясь надъ нимъ. Это различіе неоспоримо и хорошо извѣстно; однако всѣ возраженія противъ благотворнаго дѣйствія комедіи, высказанныя въ послѣднее время Руссо *), объясняются только тѣмъ, что онъ недостаточно уяснилъ себѣ это различіе. Онъ, напримѣръ, говоритъ, что «Мольеръ заставляетъ насъ смѣяться надъ мизантропомъ, тогда какъ мизантропъ—честный человѣкъ въ піесѣ. Стало-быть Мольеръ оказывается врагомъ добродѣтели, относясь презрительно къ добродѣтельному». Нисколько; мизантропъ вовсе не дѣлается человѣкомъ, достойнымъ презрѣнія, а остается такимъ, какимъ былъ, и смѣхъ, вызываемый тѣми забавными положеніями, въ какія его ставитъ поэтъ, нисколько не уменьшаетъ нашего уваженія къ нему.

Комедія старается исправить людей смѣхомъ, а не насмѣшкою; и она не ограничивается исправленіемъ именно только тѣхъ пороковъ, надъ которыми смѣется, и только тѣхъ людей, которые заражены этими смѣшными слабостями. Ея истинная польза, общая для всѣхъ, заключается въ самомъ смѣхѣ, въ упражненіи нашей способности подмѣчать смѣшное, легко и быстро раскрывать его подъ разными масками страсти и моды, во всѣхъ его сочетаніяхъ съ другими еще худшими качествами, а также съ хорошими, даже подъ морщинами строгой серьезности. Если мы допустимъ, что *Скупой* Мольера не исправилъ ни одного скупаго, а *Игрокъ* Реньяра ни одного игрока,—если согласимся, что смѣхъ никоимъ образомъ не можетъ исправить этихъ безумцевъ, тѣмъ хуже для нихъ, а не для комедіи. Если она не можетъ врачевать неизлѣчимо больныхъ, то съ нея достаточно и того, коли она будетъ укрѣплять силы здоровыхъ. Комедія *Ску-*

*) Руссо писалъ (Д'Аламберу), что театръ есть необходимое зло для испорченныхъ большихъ городовъ, а для маленькихъ онъ вреденъ, потому что отучаетъ отъ труда, усиливаетъ мотовство и портитъ нравы. *Прим. перев.*

ной назидательна и для щедраго, а *Игрокъ*—и для того, кто совсѣмъ не играетъ; тѣ слабости, которыхъ они чужды, есть у другихъ, съ которыми имъ приходится жить; полезно знать тѣхъ, съ кѣмъ легко можно встрѣтиться въ обществѣ, полезно предохранять себя отъ неблагопріятныхъ впечатлѣній, производимыхъ примѣромъ. Предохранительная мѣра есть тоже отличное лѣкарство, и въ цѣлой морали нѣтъ средства болѣе сильнаго и дѣйствительнаго, какъ смѣхъ. 148—149.

IV. Трагедія и комедія,—ихъ сходство и различіе.

§ 20. **О характерахъ въ трагедіи и комедіи.**—[Ричардъ Гёрдъ, показавъ], что трагедіи болѣе свойственно изображать дѣйствительныя событія, а комедіи—вымышленныя, продолжаетъ: «Въ томъ же духѣ изображаютъ оба вида драмы и свои характеры. Комедія придаетъ своимъ характерамъ значеніе общихъ типовъ, трагедія — частностей. *Скупой* Мольера есть не столько изображеніе скареднаго человѣка, сколько самой скаредности. Напротивъ, *Неронъ* Расина есть не изображеніе жестокости, а жестокаго человѣка».

Гёрдъ, повидимому, разсуждаетъ такъ: если для трагедіи требуется истинное событіе, то и характеры ея должны быть истинны, т. е., таковы, какъ обнаруживаются въ дѣйствительности. Если напротивъ комедія можетъ довольствоваться вымышленными событіями, если для нея лучше вѣроятныя событія во всемъ ихъ объемѣ, чѣмъ истинныя, то и ея характеры должны быть болѣе общи (типичны), чѣмъ въ природѣ, такъ какъ наше воображеніе приписываетъ типу извѣстнаго рода бытіе, которое относится къ дѣйствительному бытію отдѣльной единицы такъ же, какъ вѣроятность къ реальности.

«Но, продолжаетъ онъ, здѣсь слѣдуетъ избѣгать двухъ ошибокъ, которымъ, повидимому, благопріятствуетъ указанный принципъ.

«Первая касается трагедіи, которая, какъ я сказалъ, изображаетъ индивидуальные характеры. Я полагаю, что ея характеры индивидуальнѣе характеровъ комедіи. Это значитъ: цѣль трагедіи не требуетъ и не допускаетъ того, чтобы поэтъ сгруппировывалъ столько чертъ, изображающихъ нравы, какъ то допускается въ комедіи. Въ первой характеръ обнаруживается лишь настолько, насколько этого непремѣнно требуетъ ходъ дѣйствія. Напротивъ, въ послѣдней тщательно подыскиваются и изображаются всѣ черты, которыми онъ обыкновенно отличается.

«Если я называю трагическій характеръ индивидуальнымъ, то хочу этимъ сказать только то, что онъ меньше комическаго можетъ представлять тотъ родъ, къ которому принадлежитъ, а не то, что несообразно съ общимъ должно быть изображено то, что считаютъ нужнымъ изображать въ отношеніи характера.

«Во-вторыхъ, что касается комедіи, то я сказалъ, что она должна изображать общіе (типическіе) характеры, и привелъ въ примѣръ скупаго у Мольера, который больше соотвѣтствуетъ идеѣ *скупости*, чѣмъ личности дѣйствительнаго *скупца*. Но и здѣсь не слѣдуетъ принимать моихъ словъ въ смыслѣ слишкомъ тѣсномъ. Я нахожу, что Мольеръ въ этомъ случаѣ сдѣлалъ ошибку, но думаю, что при помощи удачныхъ толкованій и этотъ примѣръ разъяснитъ мою мысль.

«Такъ какъ комедія имѣетъ цѣлью изображать характеры, то я полагаю, что она всего вѣрнѣе достигнетъ своей цѣли, изображая эти характеры какъ можно общѣе (типичнѣе). Такимъ образомъ выведенное на сцену лицо будетъ представителемъ всѣхъ характеровъ этого рода. Поэтому чувство, ищущее вѣрности изображенія, можетъ найти для себя возможно большее удовлетвореніе. Но эта общность (типичность) не можетъ въ такомъ случаѣ распространяться на наши представленія о возможныхъ впечатлѣніяхъ характера, понимаемаго отвлеченно, но лишь на дѣйствительныя проявленія его сущности, насколько они подтверждаются опытомъ и могутъ имѣть мѣсто въ обыкновенной жизни. Въ этомъ отношеніи Мольеръ, а раньше его Плавтъ *) ошиблись: вмѣсто портрета скупаго человѣка они дали намъ химерическое и несимпатичное изображеніе скупости, какъ страсти. Я называю химерическимъ изображеніемъ, потому что подлинника для него нѣтъ въ природѣ. Я называю это непріятнымъ изображеніемъ: такъ какъ это изображеніе простой, несмѣшанной, страсти, то ему недостаетъ того свѣта и тѣхъ тѣней, благодаря сочетанію которыхъ онъ

---

*) Въ своей комедіи «Aulularia» (Сосудъ скупаго), піесѣ очень хорошей, конецъ которой, къ несчастію, потерянъ. Тамъ изображенъ скряга Эвкліонъ, который держитъ подъ очагомъ сосудъ съ деньгами, найденный имъ въ землѣ.

Прим. пер.

только и получаетъ силу и жизнь. Этотъ свѣтъ и тѣни проистекаютъ отъ сочетанія разныхъ страстей, которыя вмѣстѣ съ главною или господствующею страстью составляютъ основу человѣческаго характера. Вѣдь признано, что драма должна изображать преимущественно человѣческую жизнь. Но господствующая страсть должна быть очерчена настолько общими (типичными) чертами, насколько то допускаетъ борьба ея въ природѣ съ другими страстями, чтобы тѣмъ рельефнѣе вышло изображеніе характера». 450—453.

§ 21. **Имена, какъ выраженіе общности въ комедіи и трагедіи** *).

Комики давали своимъ дѣйствующимъ лицамъ такія имена, которыя, по своему грамматическому составу, или производству, или иному значенію выражали свойства этихъ лицъ. Однимъ словомъ, они давали имъ имена со значеніемъ, какъ бы говорящія, которыя стоитъ только услышать, чтобы тотчасъ же знать, каковы будутъ тѣ лица, которымъ они одаются. Я приведу относящееся сюда мѣсто Доната **): «Имена лицъ въ комедіяхъ должны имѣть значеніе и толкованіе по производству. Вѣдь было бы нелѣпо, если бы комикъ, явно вымышляя сюжетъ, давалъ лицамъ неподходящія имена, или занятія, несоотвѣтствующія именамъ. Поэтому вѣрный рабъ—Парменонъ [съ греч.—остающійся вѣрнымъ], невѣрный—или Сиріецъ или Гетъ [какъ азіятцы], воинъ—Тразонъ [муже-

*) Аристотель, Ars poet., c. IX, 1—7, по перев. Лессинга: «Общее есть то, что сталъ бы говорить такъ или иначе извѣстный человѣкъ, судя по вѣроятности или необходимости. Къ этому стремится поэзія, давая имена своимъ героямъ. Напротивъ, частное то, что сдѣлалъ Алкивіадъ или что съ нимъ случилось. Въ комедіи это очевидно, потому что, если фабула составлена по вѣроятности, то лицамъ даютъ произвольныя имена, а не поступаютъ такъ, какъ ямбическіе поэты, которые ограничиваются частностями. Въ трагедіи оставляютъ историческія имена по той причинѣ, что возможное — достовѣрно, а мы не вполнѣ увѣрены въ возможности того, чего никогда не случалось; напротивъ, то, что случилось, очевидно должно быть возможнымъ, потому что будь оно невозможно, оно бы и не случилось. Однако и въ нѣкоторыхъ трагедіяхъ извѣстныхъ именъ только одно или два, а остальныя вымышленныя; въ нѣкоторыхъ же нѣтъ и ни одного историческаго имени, какъ напр. въ *Цвѣткѣ* Агатона Агатонъ (458—401)—современникъ и соперникъ Эврипида; трагедіи его не дошли до насъ]. Въ этой піесѣ и дѣйствіе, и имена дѣйствующихъ лицъ—все вымышленное, и однако она намъ нравится». 438—439.

**) Элій Донатъ (IV в. до Р. Х.)—знаменитый римск. грамматикъ и риторъ.

ственный] или Полемонъ [воинственный], юноша—Памфилъ [всѣми любимый] и т. п. При этомъ поэтъ, напротивъ, дѣлаетъ грубую ошибку, давая имя, противорѣчащее характеру и неподходящее къ нему, развѣ только умышленно выбираетъ противорѣчивое имя въ шутку, какъ, напр., мѣнялѣ у Плавта дано имя Мизаргиридъ [ненавидящій деньги]». Кто хочетъ убѣдиться въ этомъ на большемъ количествѣ примѣровъ, тотъ пусть разсмотритъ имена у Плавта и Теренція. Такъ какъ всѣ ихъ піесы заимствованы съ греческаго, то и имена ихъ дѣйствующихъ лицъ греческія и по словопроизводству имѣютъ отношенія къ тому сословію, образу мыслей или иному чему, что эти лица могутъ имѣть общаго съ другими, хотя мы не всегда точно и съ увѣренностью можемъ объяснить это производство.

Можно прибавить, что даже и имена лицъ дѣйствительныхъ скорѣе обозначали собою типы, чѣмъ отдѣльныя лица. Подъ именемъ Сократа Аристофанъ хотѣлъ осмѣять и выставить опаснымъ человѣкомъ не одного Сократа, а всѣхъ софистовъ, занимавшихся воспитаніемъ молодыхъ людей. Его героемъ былъ вообще опасный софистъ, и онъ назвалъ его Сократомъ только потому, что такимъ провозгласила Сократа молва. Поэтому многія черты не шли къ историческому Сократу, такъ что послѣдній могъ смѣло встать съ своего мѣста и предложить сравнить себя съ изображеніемъ. Но какъ плохо поймемъ мы сущность комедіи, если будемъ считать эти неподходящія черты просто произвольною клеветою, а не тѣмъ, чѣмъ онѣ были на самомъ дѣлѣ, обобщеніемъ отдѣльной личности, возведеніемъ частнаго явленія въ общій типъ. 439—447.

Я хочу примѣнить сказанное къ употребленію въ трагедіи именъ дѣйствительныхъ лицъ. Сократъ Аристофана не представлялъ собою дѣйствительную личность, носившую это имя, да и не долженъ былъ представлять ее; этотъ олицетворенный идеалъ суетной и опасной школьной мудрости названъ былъ Сократомъ только потому, что Сократъ былъ отчасти извѣстенъ за подобнаго обманщика и соблазнителя, а отчасти долженъ былъ сдѣлаться еще извѣстнѣе съ этой стороны. Самое понятіе объ общественномъ положеніи и характерѣ, которое должно было соединяться съ именемъ Сократа, руководило поэтомъ при выборѣ имени. Такъ и представленіе о характерѣ, обыкновенно соединяемое нами съ именами Регула, Катона и Брута служитъ причиною, почему трагическій поэтъ даетъ своимъ героямъ эти имена. Онъ выводитъ на сцену Регула, Брута не съ тѣмъ, чтобы ознакомить насъ съ дѣйствительною жизнію этихъ людей и освѣ-

жить ее въ нашей памяти, но чтобы завлечь насъ изображеніемъ такихъ событій, которыя вообще могутъ и должны случиться съ людьми, имѣющими ихъ характеры.

Характеры въ трагедіи должны быть такими же общими типами, какъ и характеры въ комедіи. 448—450.

§ 22. Характеры и положеніе (ситуація) въ трагедіи и комедіи. — [По одинаковости положеній, въ которыхъ стоятъ герои двухъ комедій, можно-ли заключать, что одна изъ нихъ—оригиналъ, а другая—копія?]

Въ одинаковыхъ положеніяхъ могутъ быть лица съ самыми различными характерами, —а такъ какъ въ комедіи характеры—главное дѣло, а положенія служатъ только средствомъ для того, чтобы дать имъ возможность обнаружиться, то надобно обращать вниманіе не на положенія, а на характеры, чтобы рѣшить, слѣдуетъ ли считать піесу копіею, или оригиналомъ. Обратно этому слѣдуетъ поступать въ трагедіи, гдѣ характеры менѣе существенны, и страхъ и состраданіе преимущественно вызываются положеніями. Слѣдовательно, сходныя положенія дадутъ сходныя трагедіи, а не комедіи; напротивъ, сходные характеры дадутъ сходныя комедіи, тогда какъ въ трагедіяхъ они въ этомъ случаѣ вовсе не принимаются въ разсчетъ. 259.

V. Смѣшанная драма (трагикомедія; слезливая, трогательная, комедія; мѣщанская трагедія).

§ 23. Мнѣніе Виланда объ основахъ трагикомедіи.—«Порицаютъ у Шекспира», говоритъ Виландъ, «у того единственнаго изъ всѣхъ поэтовъ со временъ Гомера, который отлично зналъ людей отъ короля до нищаго, отъ Юлія Цезаря до Джека Фальстафа, и провидѣлъ насквозь при помощи непонятнаго намъ ясновидѣнія,—порицаютъ то, что въ его піесахъ нѣтъ никакого плана или есть весьма неудовлетворительный, неправильный и плохо придуманный. Комическое и трагическое у него странно перемѣшаны, и часто одно и то же лицо, которое вызвало на глаза наши слезы трогательнымъ языкомъ самой природы, черезъ нѣсколько мгновеній какою-нибудь странною выходкою или смѣшною фразою если не заставитъ васъ смѣяться,

то такъ охлаждаетъ, что послѣ этого ему трудно привести насъ опять въ желаемое для него настроеніе. Въ этомъ его упрекаютъ, не сообразивъ того, что именно въ такомъ смыслѣ его піесы и представляютъ вѣрную картину человѣческой жизни.

«Жизнь большей части людей и (если можно такъ выразиться) бытіе великихъ государственныхъ организмовъ, какъ скоро мы будемъ смотрѣть на нихъ, какъ на существа нравственныя, похожи во многихъ отношеніяхъ на *великія—и—политическія драмы* *) въ старинномъ готическомъ **) вкусѣ. Поэтому весьма легко сдѣлать тотъ выводъ, что изобрѣтатели послѣднихъ были гораздо умнѣе, чѣмъ вообще думаютъ, и нисколько не имѣли тайнаго намѣренія выставить въ смѣшномъ видѣ человѣческую жизнь,—желали, по крайней мѣрѣ, настолько вѣрно подражать природѣ, насколько греки стремились украшать ее. Теперь мы ничего не будемъ говорить о случайномъ сродствѣ: въ этихъ піесахъ [*великихъ—и—политическихъ драмахъ*], какъ и въ жизни, часто самыя главныя роли выполняются именно самыми плохими актерами. Что можетъ быть поразительнѣе того сходства, какое есть между обоими родами ***) главныхъ и политическихъ драмъ относительно плана, раздѣленія и расположенія сценъ, завязки и развязки? Какъ рѣдко авторы ихъ спрашиваютъ самихъ себя: почему они то или другое обработали такъ, а не иначе? Какъ часто они поражаютъ насъ изображеніемъ такихъ событій, къ которымъ мы ни мало не подготовлены! Какъ часто видимъ мы, что дѣйствующія лица приходятъ и уходятъ, а между тѣмъ для насъ не понятно, зачѣмъ они пришли и зачѣмъ снова скрываются. Какъ многое въ обоихъ родахъ предоставлено случаю! Какъ часто весьма важныя дѣйствія происходятъ отъ самыхъ ничтожныхъ причинъ! Какъ часто къ вопросамъ серьезнымъ и важнымъ авторъ относится легкомысленно, а къ мелочнымъ—съ забавною серьезностью! И если, наконецъ, въ обоего рода драмахъ все было такъ ужасно перепутано и переплетено одно съ другимъ, что можно бы отчаиваться въ возможности развязки, то какъ счастливо какой нибудь

---

*) Подъ именемъ *Haupt-und Staats-actionen* разумѣлись кровавыя драматическія представленія историческаго содержанія, написанныя напыщеннымъ языкомъ и переполненныя шутовскими сценами. *Прим. пер.*

**) Въ смыслѣ грубаго, необработаннаго вкуса. *Прим. пер.*

***) Между жизнью и поэзіей.

богъ, явившійся изъ бумажныхъ облаковъ при ударахъ грома и блескѣ молніи, или сильный ударъ меча разомъ не развязывалъ, а разсѣкалъ узелъ. Это въ сущности одно и то же, потому что піеса такъ или иначе кончается, и зрители могутъ хлопать или шикать, какъ имъ угодно. Между прочимъ, мы знаемъ, какую важную роль игралъ благородный арлекинъ (Hanswurst) въ трагикомедіяхъ, о которыхъ мы говоримъ. О, еслибъ онъ игралъ свою роль только на сценѣ! Но какъ много великихъ событій на всемірной сценѣ во всѣ времена совершились съ участіемъ арлекина и — что еще досаднѣе — именно имъ! Какъ часто великіе люди, призваніемъ которыхъ было — служить геніями-хранителями трона, благодѣтелями цѣлыхъ народовъ и вѣковъ, видѣли, что вся ихъ мудрость и храбрость обращались ни во что, благодаря шутовской продѣлкѣ арлекина или такихъ людей, которые вполнѣ соотвѣтствовали ему по характеру, хотя и не носили его куртки и его желтыхъ штановъ. Какъ часто въ обоихъ родахъ трагикомедій завязка устраивается просто благодаря тому, что арлекинъ какою-нибудь глупою или плутовскою выходкою портитъ дѣло скромнымъ людямъ раньше, чѣмъ они могутъ остеречься!»

[Лессингъ не вполнѣ раздѣляетъ взглядъ Виланда на смѣшанную драму]. Что трагикомедія вѣрно подражаетъ природѣ [говоритъ онъ], это — и правда, и неправда; она вѣрно подражаетъ ей только на половину, а въ остальномъ совершенно независима отъ нея: она подражаетъ природѣ въ ея явленіяхъ, но не обращаетъ вниманія на сферу нашихъ впечатлѣній и душевныхъ силъ.

[Высказавъ затѣмъ взглядъ на искуство (см. § 1-й), какъ на такое изображеніе сущности явленій, въ которомъ должно быть устранено все случайное и неважное, Лессингъ продолжаетъ]:

Если мы являемся свидѣтелями важнаго и трогательнаго событія, тѣсно связаннаго съ другимъ, менѣе важнымъ, то мы стараемся по возможности избѣгнуть разбросанности нашихъ представленій, которою намъ угрожаетъ послѣднее. Мы мысленно исключаемъ его, и поэтому намъ непріятно снова встрѣтить въ искусствѣ то, чего мы избѣгаемъ въ дѣйствительности.

Только тогда именно, когда подобное событіе въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи сосредоточиваетъ на себѣ весь нашъ интересъ, и когда одно звено его не только слѣдуетъ за другимъ, но необходимо вытекаетъ изъ него, когда серьезность порождаетъ смѣхъ, печаль — радость, или наоборотъ,

такъ что намъ невозможно устранить того или другаго, только тогда мы не требуемъ устраненія его въ искусствѣ, и само искусство умѣетъ извлечь выгоду изъ этой неизбѣжности. 339—346.

VI. Ложно-классическая теорія поэзіи.

§ 24. **Аристотель, по толкованію П. Корнеля** *). — Всѣ правила Аристотеля разсчитаны на то, чтобы при помощи ихъ трагедія могла произвести самое сильное впечатлѣніе. Что же дѣлаетъ съ ними Корнель? Онъ передаетъ ихъ въ искаженномъ видѣ и довольно плохо, а такъ-какъ онъ все-таки и при этомъ находилъ ихъ еще очень строгими, то для каждаго пріискиваетъ какое-нибудь *смягченіе*, *благопріятное толкованіе*, лишаетъ ихъ силы и коверкаетъ, хитро перетолковываетъ и сводитъ ни къ чему. А для чего? — «Для того, чтобы не отвергнуть многихъ произведеній, которыя имѣли успѣхъ на нашихъ сценахъ». Уважительная причина!

Я вкратцѣ коснусь главныхъ пунктовъ его теоріи.

1. Аристотель говоритъ: „трагедія должна возбуждать состраданіе и страхъ". А Корнель говоритъ: — о, да! но какъ случится; не всегда нужно то и другое вмѣстѣ. Мы довольствуемся и однимъ — теперь состраданіемъ безъ страха, а въ другой разъ страхомъ безъ состраданія. А иначе въ какомъ бы положеніи очутился я, великій Корнель, съ моимъ Родригомъ и моею Хименою? **). Эти добрыя дѣти возбуждаютъ состраданіе и — въ сильной степени, но страхъ — едвали. А съ другой стороны, что будетъ съ моею Клеопатрою, съ моимъ Прузіемъ, съ моимъ Фокою? ***). Кто можетъ чувствовать состраданіе къ этимъ негодяямъ? Однако страхъ они возбуждаютъ. — Такъ думалъ Корнель, и французы были согласны съ нимъ.

2. Аристотель говоритъ: „трагедія должна возбуждать состраданіе и страхъ", понятное дѣло, при посредствѣ одного и того же лица. Кор-

---

*) См. выше: «О драмѣ», изъ разсужденій П. Корнеля.
**) Герой и героиня трагедіи *Сидъ*.
***) Дѣйствующія лица изъ піесъ Корнеля — *Родогюна*, *Никомедъ*, *Гераклій*.

нель говоритъ: „если такъ случится, то отлично; но въ этомъ крайней нужды нѣтъ: можно прибѣгать къ помощи разныхъ лицъ, чтобы возбудить два эти чувства, какъ я это сдѣлалъ въ моей *Родогюнѣ*". Такъ поступилъ Корнель, и французы поступаютъ по его образцу.

3. Аристотель говоритъ: „состраданіемъ и страхомъ, которые возбуждаетъ трагедія, должны очищаться наше сострадание и нашъ страхъ и все, относящееся къ нимъ". Корнель объ этомъ ничего не знаетъ и воображаетъ, будто Аристотель хочетъ сказать: трагедія возбуждаетъ наше сострадание для того, чтобы возбудить страхъ и этимъ страхомъ очистить въ насъ страсти, которыми навлекло на себя бѣдствіе лицо, вызвавшее сожалѣніе. Не буду говорить о достоинствѣ этой цѣли. Достаточно сказать, что это не цѣль Аристотеля; и что такъ какъ Корнель придалъ совершенно иную цѣль своимъ трагедіямъ, то самыя трагедіи его должны были сдѣлаться совсѣмъ другими произведеніями, чѣмъ тѣ, на основаніи которыхъ Аристотель говоритъ о своей цѣли. Трагедіи его должны были сдѣлаться не настоящими трагедіями. Но такими сдѣлались не только его творенія, но и всѣ французскія трагедіи, потому что авторы ихъ задавались цѣлью не Аристотеля, а Корнеля... Я знаю разныя французскія піесы, въ которыхъ очень хорошо изображаются печальныя послѣдствія извѣстной страсти. Изъ нихъ можно извлечь много хорошихъ уроковъ относительно этой страсти. Но я не знаю ни одной піесы, которая возбуждала бы мое состраданіе въ такой степени, въ какой должна его возбуждать трагедія, а я знаю положительно изъ разныхъ греческихъ и англійскихъ піесъ, что она можетъ его возбуждать въ этой степени. Французскія трагедіи—это піесы весьма изящныя, весьма поучительныя, это произведенія, по моему мнѣнію, достойныя всякой похвалы, только это—не трагедіи. Авторы ихъ были люди, несомнѣнно, даровитые, и иные изъ нихъ занимаютъ видное мѣсто въ ряду поэтовъ. Но они не трагическіе поэты; и ихъ Корнель, Расинъ, Кребильонъ и Вольтеръ имѣютъ очень мало или вовсе не имѣютъ тѣхъ качествъ, которыя Софокла сдѣлали Софокломъ, Эврипида—Эврипидомъ, а Шекспира—Шекспиромъ.

4. Аристотель говоритъ: «не слѣдуетъ въ трагедіи изображать несчастнымъ вполнѣ добродѣтельнаго человѣка безъ всякой вины со стороны его, потому что это возмутительно». «Совершенно справедливо», говоритъ Корнель: «такой исходъ возбуждаетъ скорѣе негодованіе и ненависть къ тому, кто является виновникомъ страданія, чѣмъ сочувствіе къ тому,

кого оно постигло. Поэтому первое чувство, которое собственно не должно вызываться трагедіею, при не особенно искусной обработкѣ, заглушило бы второе, которое по настоящему должно быть возбуждено. Зритель ушелъ бы съ представленія недовольный, потому что слишкомъ много гнѣвнаго чувства примѣшалось бы къ состраданію, которое оставило бы пріятное впечатлѣніе, будь оно одно. Но», прибавляетъ онъ, „если причина устранится, если поэтъ поведетъ дѣло такъ, что добродѣтельный, переносящій страданія, возбуждаетъ больше состраданія къ себѣ, чѣмъ досады на того, кто его заставляетъ страдать,—что тогда?»—«О, въ такомъ случаѣ», говоритъ Корнель, «я полагаю, что не слѣдуетъ стѣсняться изображать на сценѣ и самыхъ добродѣтельныхъ людей въ бѣдственномъ положеніи». Я не понимаю, какъ можно говорить такія очевидныя нелѣпости, возражая философу, какъ можно дѣлать видъ, будто его понимаешь, заставляя его говорить такія вещи, о которыхъ онъ никогда и не думалъ.

Ровно ничѣмъ незаслуженное несчастіе хорошаго человѣка, говоритъ Аристотель, не можетъ быть сюжетомъ для трагедіи, потому что оно возмутительно. Это *потому-что*, эту причину, Корнель превращаетъ въ простое условіе, при которомъ событіе перестаетъ быть трагичнымъ. Аристотель говоритъ: это безусловно-возмутительно, а потому и не трагично; а Корнель говоритъ: это не трагично постольку, поскольку возмутительно. Этотъ возмутительный характеръ Аристотель видитъ въ самомъ родѣ бѣдствія, а Корнель полагаетъ его въ томъ негодованіи, которое возбуждается имъ противъ виновника его. Онъ не видитъ или не хочетъ видѣть, что то возмутительное есть нѣчто совершенно иное, чѣмъ это негодованіе, что если послѣдняго даже и совсѣмъ не будетъ, то первое можетъ обнаруживаться въ полной мѣрѣ. Достаточно того, что благодаря этому quid pro quo, повидимому, получается оправданіе для нѣкоторыхъ его піесъ, въ которыхъ онъ такимъ образомъ не видитъ погрѣшностей противъ правилъ Аристотеля. Напротивъ, онъ на столько высокомѣренъ, что воображаетъ, будто у Аристотеля былъ просто недостатокъ въ подобныхъ піесахъ, чтобы на основаніи ихъ еще болѣе ограничить свое ученіе и вывести изъ нихъ разные способы,—какъ, не смотря на все это, несчастіе человѣка вполнѣ достойнаго можетъ быть сюжетомъ трагедіи. „Вотъ", говоритъ онъ, «два или три способа, которыхъ Аристотель, можетъ быть, не былъ въ состояніи принять въ соображеніе, потому что

примѣровъ имъ еще не было на сценѣ въ его время". И у кого беретъ онъ эти примѣры? У кого же, какъ не у себя самого? И какіе эти два или три способа? Мы сейчасъ увидимъ. — „Первый способъ тотъ, когда человѣкъ вполнѣ добродѣтельный терпитъ гоненія отъ человѣка вполнѣ порочнаго, но избѣгаетъ опасности, такъ что человѣкъ порочный самъ запутывается въ собственныхъ сѣтяхъ, какъ это мы видимъ въ *Родогюнѣ* и *Геракліи*. Было бы совсѣмъ изъ рукъ вонъ, еслибы въ первой піесѣ погибли Антіохъ и Родогюна, во второй Гераклій, Пульхерій и Маркіанъ, а Клеопатра [въ *Родогюнѣ*] и Фока [въ *Геракліи*] восторжествовали. Несчастіе первыхъ возбуждаетъ наше состраданіе, не заглушаемое тѣмъ отвращеніемъ, какое мы чувствуемъ къ ихъ гонителю; мы постоянно надѣемся, что произойдетъ какая-нибудь счастливая случайность, которая не дастъ имъ погибнуть"... Въ сущности этотъ способъ вовсе не подходитъ къ тому случаю, о которомъ идетъ рѣчь. Вѣдь согласно съ нимъ добродѣтельный человѣкъ не дѣлается несчастнымъ, а несчастіе еще только предстоитъ ему. Это можетъ вызвать сочувственное опасеніе за него, нисколько не возмущая насъ. — А теперь перейдемъ ко второму способу. «Можетъ случиться также», говоритъ Корнель, «что весьма добродѣтельный человѣкъ терпитъ преслѣдованіе и гибнетъ по волѣ другаго человѣка, не на столько порочнаго, чтобы возбуждать въ насъ сильное негодованіе: преслѣдуя добродѣтельнаго, онъ дѣлаетъ это больше по слабости характера, чѣмъ по злобѣ. Если Феликсъ допускаетъ погибнуть зятя своего Поліевкта *), то дѣлаетъ это не по непримиримой злобѣ къ христіанамъ, которая могла бы намъ внушать презрѣніе къ нему, а просто по раболѣпной трусости. Онъ боится пощадить его въ присутствіи Севера, потому что страшится его ненависти и мести. Мы, конечно, чувствуемъ нѣкоторое негодованіе противъ него и порицаемъ его поступокъ; но это негодованіе не пересиливаетъ нашего состраданія и нисколько не мѣшаетъ зрителямъ вполнѣ примириться съ нимъ въ концѣ піесы, послѣ его обращенія въ христіанство...» Личности съ характеромъ робкимъ, колеблющимся, нерѣшительнымъ, какъ Феликсъ, было бы неумѣстно выводить въ подобныхъ піесахъ. Сверхъ того онѣ и сами по себѣ дѣлаютъ піесу холодною и непріятною, нисколько не смягчая ея возмутительнаго характера.

*) Траг. Поліевктъ.

Возмутительное, какъ уже сказано, заключается не въ томъ негодованіи или отвращеніи, которое онѣ возбуждаютъ, а въ томъ, что несчастіе поражаетъ лицъ безвинныхъ. Какъ скоро оно поражаетъ ихъ безвинно, то намъ все равно, жестоки ли ихъ преслѣдователи, или слабохарактерны, поступаютъ ли они съ ними жестоко предумышленно, или безъ предвзятой цѣли. Возмутительна сама по себѣ та мысль, что могутъ быть люди, терпящіе бѣдствіе безъ всякой вины съ своей стороны. Язычники старались по возможности отдалить отъ себя эту возмутительную мысль, а мы будемъ развивать ее? Довольно съ насъ и такихъ зрѣлищъ, которыя ее поддерживаютъ! И религія и разумъ не должны ли убѣждать насъ въ томъ, что она столько же ложна, сколько и богохульна?

5. Корнель высказываетъ свои возраженія и противъ того, что Аристотель говоритъ о непригодности для трагедіи совершенно порочнаго героя, такъ какъ его несчастіе не можетъ возбудить въ насъ ни состраданія, ни страха. Впрочемъ и онъ согласенъ, что состраданія онъ возбудить не можетъ, но страхъ, по его мнѣнію, можетъ. Хотя ни одинъ изъ зрителей не считаетъ себя способнымъ къ такимъ преступленіямъ, слѣдовательно и не страшится въ полной мѣрѣ такого же несчастія, однако каждый можетъ имѣть въ себѣ какой нибудь недостатокъ, близкій къ этимъ порокамъ, и научиться быть на сторожѣ вслѣдствіе страха хотя передъ менѣе тяжелыми, но все таки печальными его послѣдствіями. Но этотъ выводъ основанъ на ложномъ понятіи, какое имѣлъ Корнель о страхѣ и объ очищеніи страстей, которыя должны возбуждать трагедіи, и тутъ онъ противорѣчитъ самъ себѣ. Я уже доказалъ, что возбужденіе состраданія не мыслимо безъ возбужденія страха, и если бы злодѣй могъ возбудить въ насъ страхъ, то непремѣнно возбудилъ бы и состраданіе. А такъ какъ онъ не въ состояніи сдѣлать послѣдняго, съ чѣмъ согласенъ и Корнель, то для него невозможно и первое, а потому онъ и не можетъ способствовать достиженію цѣли трагедіи. Аристотель считаетъ его къ этому еще болѣе неспособнымъ, чѣмъ человѣка вполнѣ добродѣтельнаго; онъ положительно требуетъ, чтобы въ томъ случаѣ, если нельзя взять героя среднихъ качествъ, выбирали скорѣе хорошаго, чѣмъ дурнаго. Причина ясна! человѣкъ можетъ быть очень хорошимъ и все-таки имѣть не одну слабость, сдѣлать не одинъ проступокъ, которымъ онъ навлекаетъ на себя тяжкое бѣдствіе, внушающее намъ состраданіе и огор-

ченіе, ни мало не возмущая насъ, потому что это—естественное слѣдствіе его проступка.

6. Наконецъ, какъ превратно истолковано первое и самое существенное качество, котораго Аристотель требуетъ относительно характеровъ трагическихъ героевъ! Характеры должны быть честны. Честны? говоритъ Корнель. «Если здѣсь *честны* употреблено въ смыслѣ добродѣтельныхъ качествъ, то получится плохой выводъ относительно многихъ древнихъ и новыхъ трагедій, въ которыхъ встрѣчается довольно много личностей дурныхъ и порочныхъ или по крайней мѣрѣ съ такими слабостями, которыя совсѣмъ не уживаются съ *добродѣтелью*». Онъ особенно боится за свою Клеопатру въ *Родогюнѣ*. Поэтому честности, которой требуетъ Аристотель, онъ не хочетъ принимать въ смыслѣ нравственной безукоризненности; это, вѣроятно, другаго рода хорошее качество, которое—какъ совмѣстимо съ нравственнымъ зломъ, такъ и съ нравственнымъ благомъ. Однако, Аристотель прямо говоритъ о нравственномъ качествѣ, только, по его понятіямъ, лица добродѣтельныя и лица, при извѣстныхъ условіяхъ обнаруживающія добродѣтельныя качества,—не одно и тоже. Корнель связываетъ совершенно ложное понятіе со словомъ *характеры*, и онъ не понялъ, что такое цѣль (Προαίρεσις—у Аристотеля, собственно преднамѣренность), въ силу которой свободныя дѣйствія человѣка, по ученію нашего міроваго мудреца, доказываютъ хорошую или дурную нравственность.

Я не могу здѣсь вдаваться въ подробныя разъясненія. Здѣсь важно только показать, какую неудачную уловку придумалъ Корнель, сбившись съ вѣрнаго пути. Уловка его клонилась къ тому, чтобы показать, что Аристотель подъ хорошими нравами разумѣетъ блестящій или возвышенный характеръ какой-либо добродѣтельной или порочной склонности, какая или свойственна изображенному лицу, или удобно можетъ быть ему приписана: «Клеопатра, въ *Родогюнѣ*»,—говоритъ онъ: «до крайности зла; нѣтъ такого убійства, котораго бы она погнушалась, лишь бы только съ его помощью удержаться на престолѣ, который ставитъ выше всего на свѣтѣ,—такъ сильно въ ней властолюбіе. Но всѣ ея преступленія сопряжены съ нѣкоторымъ величіемъ души, и въ ней есть нѣчто столь возвышенное, что, осуждая ея поступки, мы все-таки должны удивляться тому источнику, изъ котораго они проистекаютъ. Тоже самое позволю себѣ сказать и

о *Лжецѣ* *). Безспорно, лганье—привычка дурная; но Дорантъ лжетъ съ такимъ присутствіемъ духа, съ такимъ одушевленіемъ, что этотъ недостатокъ какъ-то хорошо идетъ къ нему, и зрители невольно сознаются, что талантъ такъ лгать есть такой порокъ, къ которому не способенъ ни одинъ глупецъ». Трудно было, поистинѣ, напасть Корнелю на сюжетъ болѣе пагубный! Приведите эту мысль въ исполненіе, и трагедія утратитъ всякую правду, всякое очарованіе, всякое нравственное значеніе! Добродѣтель, всегда простая и скромная, благодаря этой блестящей личности, сдѣлается суетною и романтичною, а порокъ покроется такимъ лоскомъ, который ослѣпитъ насъ, съ какой бы точки зрѣнія мы ни смотрѣли на него. Неразумно стараться отклонить отъ порока, лишь указывая на его печальныя послѣдствія и скрывая при этомъ его внутреннее безобразіе. Послѣдствія случайны, и опытъ показываетъ, что они столь же часто могутъ быть благопріятными, какъ и печальными. Это относится къ очищенію страстей, какъ его разумѣлъ Корнель. Но какъ я его себѣ представляю, и какъ училъ Аристотель, оно рѣшительно несовмѣстно съ этимъ обманчивымъ блескомъ. Фальшивый лоскъ, придаваемый такимъ образомъ пороку, заставляетъ меня видѣть достоинства тамъ, гдѣ ихъ нѣтъ, чувствовать состраданіе къ тому, что его не заслуживаетъ. 400—410.

7. **Три единства** **). Единство дѣйствія было у древнихъ первымъ закономъ драмы; единства времени и мѣста были, такъ сказать, только слѣдствіями его, которыя они едвали соблюдали бы такъ же строго, какъ того необходимо требовало первое условіе, если бы хоръ не являлся связующимъ началомъ. Представленія должны были непремѣнно совершаться въ присутствіи массы народа, и эта масса постоянно была одна и та же, которая не могла уходить на большое разстояніе отъ своихъ жилищъ и на болѣе долгое время, чѣмъ это обыкновенно дѣлается изъ простаго любопытства. Поэтому они и должны были довольствоваться для мѣста одною и тою же

*) Le Menteur, комедія Корнеля, въ 5 д., въ стихахъ.

**) Аристотель требуетъ въ своей «Наукѣ о поэзіи», чтобы «дѣйствіе было вполнѣ замкнуто въ самомъ себѣ и составляло цѣлое опредѣленнаго размѣра» (VI, 2), чтобы части «фабулы такъ слагались изъ событій, что еслибъ одна изъ частей была переставлена или отнята, то и цѣлое бы распалось» (VIII, 4), наконецъ, «чтобы дѣйствіе закончилось отъ восхода до захода солнца, или продолжалось немногимъ дольше этого срока» (V, 4). На этомъ ученіи французы и основали свои знаменитыя правила о трехъ единствахъ. *Пр. пер.*

площадью, а время ограничивать однимъ и тѣмъ же днемъ. Они подчинялись этому требованію bona fide (добросовѣстно), но съ такою свободою и съ такимъ умомъ, что на семь разъ изъ девяти гораздо больше выигрывали отъ этого, чѣмъ теряли. Этою необходимостью они воспользовались, какъ поводомъ,—до такой степени упростить самое дѣйствіе, такъ тщательно отдѣлить отъ него все лишнее, что оно, ограниченное самыми существенными составными частями, было не чѣмъ инымъ, какъ идеаломъ этого дѣйствія, развившагося всего свободнѣе въ той именно формѣ, которая весьма легко могла обойтись безъ прибавочныхъ условій времени и мѣста.

Напротивъ, французы, не находившіе никакой прелести въ истинномъ единствѣ дѣйствія, избалованные безсмысленными интригами испанскихъ піесъ *) раньше, чѣмъ ознакомились съ греческою простотой, смотрѣли на единства времени и мѣста не какъ на слѣдствія перваго единства, но какъ на самостоятельныя требованія при изображеніи дѣйствія, которыя они должны примѣнять къ болѣе обширнымъ и запутаннымъ дѣйствіямъ съ такою строгостью, какъ того могло бы требовать участіе хора, отъ котораго они, однако, совсѣмъ отреклись. Но такъ какъ они видѣли, какъ это трудно, часто даже невозможно, то вошли въ сдѣлку съ тиранскими правилами, отъ которыхъ не имѣли мужества отказаться. Вмѣсто одного мѣста они придумали неопредѣленную мѣстность, подъ которою можно было разумѣть то ту, то другую. Довольно было и того, чтобы эти мѣстности отстояли не слишкомъ далеко одна отъ другой, и чтобы ни одна не требовала особаго убранства, но чтобъ одно и то же украшеніе могло приблизительно служить какъ для одной, такъ и для другой. Вмѣсто единства дня **) они ввели единство неопредѣленнаго времени и признавали за

*) Испанскій языкъ раньше французскаго достигъ своего совершенства, и цвѣтущая пора наступила для драмы въ Испаніи раньше, чѣмъ во Франціи. Испанская драма выработалась изъ мистерій, и ея блестящее развитіе уже завершилось, когда оно только что началось во Франціи. Лопе-де-Вега (род. въ Мадритѣ, 1562—1635) и Кальдеронъ де-ла-Барка (род. въ Мадритѣ, 1601—1681) дали превосходные образцы. Сюжеты испанскихъ піесъ очень разнообразны, но поэты постоянно изумляли зрителей неожиданностью положеній, запутанностью интриги, разнаго рода эффектами и пр. Рѣзко очерченныхъ характеровъ мало, и странное смѣшеніе трагическаго съ комическимъ нарушаетъ единство впечатлѣнія. *Пр. пер.*

**) Одного физическаго единства времени недостаточно: нужно, чтобы къ нему присоединялось и единство нравственное, нарушеніе котораго замѣтно для всѣхъ и каждаго, тогда какъ нарушеніе перваго, хотя оно большею частію и приводитъ къ невозможности, все-таки не бросается такъ всѣмъ въ глаза, потому что эта невозможность можетъ для многихъ остаться незамѣченною. Если, напримѣръ, въ піесѣ дѣйствующее лицо переѣзжаетъ съ мѣста на мѣсто и на этотъ переѣздъ потребуется больше сутокъ, то ошибка будетъ замѣтна лишь для тѣхъ, кто знаетъ разстояніе отъ одного мѣста до другаго. Вѣдь не всѣмъ извѣстны географическія разстоянія; но всѣ люди по самимъ себѣ могутъ судить, какія дѣла можно исполнить въ одинъ день и на какія требуется нѣсколько дней. Если поэтъ умѣетъ соблюдать физическое единство времени не иначе, какъ съ нарушеніемъ нравственнаго, и не колеблется пожертвовать послѣднимъ первому, то онъ плохо понимаетъ свои интересы и жертвуетъ существеннымъ случайному. 229.

сутки извѣстную часть ихъ, въ теченіе которой не было и рѣчи о восходѣ и закатѣ солнца, никто не ложился спать или, по крайней мѣрѣ, ложился не больше одного раза, какія бы разнообразныя событія въ это время ни совершались.

За это никто и не посѣтовалъ бы на нихъ: при такомъ условіи можно, конечно, создавать превосходныя пьесы;.. однако, всѣ французскіе цѣнители искусства кричатъ [противъ нарушенія правилъ], особенно когда касаются драматическихъ піесъ англичанъ. Какой шумъ поднимаютъ они изъ-за правильности, которую такъ безгранично облегчили для себя! 232—234.

15. Театръ—какъ нравственное учрежденіе.

Потребности, вызвавшія театръ.—Вліяніе театра на нравственное и умственное развитіе человѣка;—на духъ народа.—Театръ, какъ источникъ удовольствій, связанныхъ съ назиданіемъ. — Заключеніе.

Всеобщая и непреодолимая наклонность къ новому и необычному, по замѣчанію Сульцера, положила основаніе театру. Утомленный однообразными, изнурительными занятіями, пресыщенный чувственными удовольствіями, человѣкъ долженъ былъ ощутить пустоту, которая противна его вѣчному стремленію къ дѣятельности. Наша природа, равно неспособная и долго оставаться въ состояніи животной дѣятельности и безпрестанно

*

заниматься утонченными трудами разума, пожелала средняго состоянія, въ которомъ могли бы соединиться эти противорѣчащія крайности и, обратясь изъ суроваго напряженія въ пріятную гармонію, облегчили бы постепенный переходъ нашъ отъ одного состоянія къ другому. Эту услугу можетъ оказать намъ только эстетическое наслажденіе, или, иначе, чувство прекраснаго. Мудрый законодатель въ своихъ стремленіяхъ всегда домогается лучшаго и не довольствуется тѣмъ, чтобы только обезоруживать наклонности своего народа. Напротивъ, онъ старается даже пользоваться ими, какъ орудіями, для высшихъ цѣлей и обратить ихъ въ источники счастья. Для этого онъ предпочтительно избираетъ сцену, которая открываетъ безпредѣльное поприще для духа человѣческаго, жаждущаго дѣятельности, даетъ пищу каждой душевной силѣ, не усиливая исключительно ни одной изъ нихъ, и соединяетъ образованіе разсудка и сердца съ благороднѣйшею забавою.

Какое сильное подкрѣпленіе находятъ убѣжденія и законы, когда они вступаютъ въ союзъ со сценой, гдѣ получаютъ силу наглядности и воплощенія, гдѣ порокъ и добродѣтель, счастіе и бѣдствіе, безуміе и мудрость, въ тысячѣ ясныхъ и вѣрныхъ изображеній, проходятъ мимо человѣка, гдѣ судьба разрѣшаетъ свои загадки, развязываетъ свой узелъ предъ его глазами, гдѣ человѣческое сердце, въ пыткахъ страданія, кается въ самыхъ незамѣтнѣйшихъ своихъ движеніяхъ, гдѣ спадаютъ всѣ личины, изчезаютъ румяна — и истина стоитъ неподкупная, какъ судъ Радаманта!

Судъ театра начинается тамъ, гдѣ оканчивается сила свѣтскихъ законовъ. Если правосудіе ослѣпляется золотомъ и утопаетъ въ морѣ порока, если дерзость сильныхъ смѣется надъ его безсиліемъ, а страхъ связываетъ людямъ руки и языки—театръ беретъ мечъ и вѣсы и поражаетъ порокъ передъ своимъ страшнымъ судилищемъ. Все царство фантазіи и исторіи, прошедшее и будущее, повинуются его мановенію. Смѣлые злодѣи, которые уже давно истлѣли въ землѣ, вызваны изъ гробовъ всемогущимъ словомъ поэзіи, и, къ страшному назиданію потомства, повторяютъ свою позорную жизнь. Безсильные, подобно отраженіямъ въ выпукломъ зеркалѣ, ужасы ихъ столѣтія проходятъ передъ нашими глазами, и мы, съ сладостнымъ трепетомъ, проклинаемъ ихъ память. Когда люди не внемлютъ болѣе никакому правоученію, когда ни одно убѣжденіе не находитъ болѣе вѣры въ сердцахъ ихъ, когда нѣтъ для нихъ болѣе закона,

достойнаго уваженія, имъ остается еще взглянуть на Медею въ минуту, когда она безсознательно бѣжитъ по лѣстницѣ дворца, совершивъ дѣтоубійство. Спасительный ужасъ обнимаетъ душу, и каждый въ глубинѣ сердца благословитъ свою добрую совѣсть, когда лэди Макбетъ, страшная сомнамбулистка, моетъ руки во всѣхъ благоуханіяхъ Аравіи, чтобы истребить ненавистный запахъ крови. Какъ несомнѣнно — видимое представленіе дѣйствуетъ сильнѣе, чѣмъ мертвая буква и холодный разсказъ, такъ же несомнѣнно и театръ дѣйствуетъ глубже и продолжительнѣе, чѣмъ сухое нравоученіе.

Но не одному свѣтскому правосудію помогаетъ сцена: для нея открыта еще другая, гораздо обширнѣйшая, сфера. Тысячи пороковъ, которые оставляетъ не наказанными свѣтское правосудіе, наказываетъ театръ; тысячи добродѣтелей, о которыхъ свѣтъ молчитъ, превозносятъ на театрѣ. Здѣсь онъ беретъ въ руководители религію и мудрость. Изъ этого чистаго источника заимствуетъ онъ свои уроки и образы, а суровый долгъ облекаетъ ихъ въ пріятную и привлекательную одежду. Какими возвышенными чувствами, какими доблестями и сильными движеніями наполняетъ онъ нашу душу! Какіе превосходные идеалы выставляетъ онъ намъ для соревнованія! Когда Августъ, всемогущій и великій, какъ древніе боги, стоитъ предъ измѣнникомъ Цинною, который готовъ уже прочесть на устахъ его свой смертный приговоръ, и протягиваетъ ему руку съ словами: «ну, будемъ друзьями, Цинна!»—скажите, кто въ публикѣ не захочетъ въ это великое мгновеніе пожать руку смертельному врагу своему, чтобы уподобиться прекрасному римлянину? Когда я вижу, что Францъ Сикингенскій, отправляясь наказать непокорнаго вассала и сразиться за чужія права, взглянувъ нечаянно назадъ, видитъ зáмокъ свой объятымъ пламенемъ — зáмокъ, въ которомъ жена и сынъ его остаются безъ помощи, и, не смотря на это, не останавливается, чтобы не измѣнить данному слову,—какъ великъ тогда для меня человѣкъ, какъ ничтожна и презрѣнна непобѣдимая судьба!

Но театръ не одну добродѣтель представляетъ въ обольстительныхъ образахъ,—и порокъ отражается въ его правдивомъ зеркалѣ во всей своей гнусности. Когда безпомощный, безумный Лиръ, въ бурную и холодную ночь, напрасно стучится въ дверь своей дочери, когда онъ отдаетъ вѣтрамъ свои серебристыя сѣдины и разсказываетъ стихіямъ о безчеловѣчіи своей Реганы, когда бѣшеное страданіе наконецъ разражается словами:

«Я все вамъ отдалъ! все!» — въ какомъ ужасномъ видѣ представляется тогда неблагодарность! Съ какимъ святымъ чувствомъ даемъ мы, въ эту минуту, обѣтъ дѣтской любви и почтенія!

Но кругъ дѣйствія сцены не довольствуется этимъ. Даже тамъ, гдѣ законы считаютъ низкимъ для своего достоинства слѣдить за чувствами человѣка, сцена заботится о нашемъ образованіи. Счастіе общества такъ же сильно возмущается глупостью, какъ преступленіемъ и порокомъ. Современный міру опытъ показываетъ, что въ ткани дѣлъ человѣческихъ часто величайшія тяжести висятъ на самыхъ короткихъ и нѣжныхъ нитяхъ, и если мы будемъ слѣдить за каждымъ дѣйствіемъ до его источника, то тысячу разъ должны будемъ разсмѣяться прежде, чѣмъ одинъ разъ содрогнемся. Мой списокъ злодѣевъ, съ каждымъ днемъ, по мѣрѣ того, какъ я становлюсь старше, дѣлается короче, а списокъ глупцовъ— полнѣе и безконечнѣе. Если вся нравственная вина одного поколѣнія проистекаетъ изъ одного и того же источника; если всѣ необузданныя крайности пороковъ, которыя когда либо запятнали его, только измѣненія одной и той же формы, только высшія развитія одного и того же направленія, которое, наконецъ, мы всѣ осмѣиваемъ или любимъ, то почему же не допустить, что и въ другомъ поколѣніи природа можетъ идти тѣмъ же самымъ путемъ? Я знаю одну только тайну предохранить человѣка отъ порчи—именно: защитить его сердце противъ слабостей.

Большую часть такого дѣйствія мы можемъ ожидать отъ театра. Онъ представляетъ зерцало для обширнаго класса глупцовъ и спасительными насмѣшками пристыжаетъ всѣ ихъ разнообразные виды. Что выше производилъ онъ посредствомъ умиленія и ужаса, того достигаетъ теперь посредствомъ насмѣшекъ и сатиры, еще скорѣе, можетъ быть, даже непогрѣшимѣе. Если бы мы стали комедію и трагедію цѣнить по мѣрѣ достигаемаго ими дѣйствія, то, вѣроятно, опытъ отдалъ бы преимущество первой. Насмѣшка и презрѣніе чувствительнѣе уязвляютъ гордость человѣка, чѣмъ омерзеніе мучитъ его совѣсть. Отъ ужаснаго прячется наше малодушіе, но то же самое малодушіе дѣлаетъ насъ доступными для колкой сатиры. Законы и совѣсть ограждаютъ насъ отъ преступленій и пороковъ; смѣшное пробуждаетъ въ насъ тонкое чутье, которое нигдѣ такъ не изощряется, какъ въ театрѣ. Мы сами часто уполномочиваемъ друга нападать на нашъ характеръ, на наше сердце, но едва ли мы простимъ ему насмѣшку. Наши проступки выносятъ еще надзирателя и судію; но наша глупость не терпитъ свидѣтеля. Одинъ театръ можетъ осмѣивать наши слабости, потому что щадитъ нашу чувствительность и не указываетъ на виновнаго. Не краснѣя, мы смотримъ на наши маски, спадающія съ насъ въ его зеркалѣ, и втайнѣ благодаримъ его за кроткое назиданіе.

Но обширный кругъ дѣйствія театра далеко еще не оконченъ. Онъ, болѣе чѣмъ всякое другое публичное учрежденіе, можетъ служить училищемъ практической жизни, вѣрнымъ ключемъ къ тайникамъ души человѣческой. Я согласенъ, что самолюбіе и упорство совѣсти нерѣдко уничтожаютъ лучшее его вліяніе, что тысячи пороковъ съ поднятымъ дерзко челомъ являются предъ его зерцаломъ, тысячи прекрасныхъ чувствъ безплодно отражаются отъ холоднаго сердца зрителей; я допускаю, что, можетъ быть, Гарпагонъ Мольера не исправилъ еще ни одного скрягу, что самоубійца Беверлей немногихъ изъ своихъ братій отвлекъ отъ ужасной страсти къ игрѣ, что злополучныя разбойническія похожденія Карла Моора не сдѣлаютъ большихъ дорогъ безопасными; но если мы даже ограничимъ обширное вліяніе сцены, если мы несправедливо захотимъ даже вовсе не допустить его, то и тогда останется еще для театра безконечно многое. Если театръ не уменьшаетъ суммы пороковъ, то не сдѣлалъ ли онъ ихъ видными для насъ? Съ этими порочными, съ этими глупцами мы должны жить. Мы должны убѣгать отъ нихъ или встрѣчаться съ ними; должны или одолѣть ихъ, или имъ покориться. Теперь они, по крайней мѣрѣ, не застанутъ насъ врасплохъ: мы приготовлены къ ихъ нападенію. Театръ открылъ намъ тайну узнавать ихъ и обезоруживать. Онъ сорвалъ съ льстеца искусственную маску и открылъ сѣть, которою опутываютъ насъ коварство и хитрость. Обманъ и ложь вывелъ онъ наружу изъ извилистыхъ лабиринтовъ и выставилъ ихъ свѣту на лицо. Можетъ быть, умирающая Сара не ужаснетъ развратника, и всѣ картины наказаннаго обольщенія не охладятъ его пламени; можетъ быть, дерзкая обольстительница, серьезно обдумавъ это дѣйствіе, съумѣетъ скрыть его; но мы должны быть счастливы и тѣмъ, что безхитростная невинность знакома теперь съ сѣтями обольщенія и научена сценою не довѣрять лживымъ клятвамъ и страшиться предательскаго поклоненія.

Театръ дѣлаетъ насъ внимательными не только къ человѣку и его характеру, но даже къ судьбѣ, и научаетъ великому искусству ей покоряться. Въ ходѣ жизни нашей разсчетъ и случай играютъ равно великую роль; первымъ мы управляемъ, послѣднему должны сами покоряться. До-

вольно выигрыша и въ томъ, если неизбѣжныя несчастія застають насъ не вовсе безъ твердости; наше мужество, наше благоразуміе уже были искушены подобными явленіями на сценѣ, и сердце наше пріобрѣло больше крѣпости для перенесенія удара. Театръ представляетъ передъ нами разнообразную картину человѣческихъ страстей. Онъ вводитъ насъ искусственно въ чужія скорби и за мгновенное страданіе платитъ сладчайшими слезами и умноженіемъ въ насъ мужества и опытности. Съ ними спускаемся мы въ башню голода, къ Уголино, восходимъ на страшные эшафоты и смотримъ въ лицо торжественной минутѣ, смерти. Здѣсь мы слышимъ, какъ природа громко и утвердительно подкрѣпляетъ то, что еще прежде душа наша ощущала въ тихихъ предчувствіяхъ. Подъ мрачнымъ сводомъ Тоуэра королева лишаетъ своихъ милостей обманутаго временщика. Въ минуту смерти, и Моора покидаетъ его вѣроломная софистическая мудрость. Вѣчность выпускаетъ мертвеца для того, чтобы открыть тайны, которыхъ не можетъ знать никто изъ живыхъ, и злодѣй, почитающій себя безопаснымъ, лишается послѣдняго прибѣжища, потому что даже гробы могутъ измѣнять тайнамъ...

Но мало того, что сцена знакомитъ съ судьбами человѣчества: она учитъ насъ быть справедливѣе къ несчастному и снисходительнѣе судить о немъ. Измѣривъ только всю глубину его страданій, мы можемъ произносить сужденіе о немъ. Нѣтъ порока постыднѣе воровства; но каждый изъ насъ примѣшиваетъ слезу сожалѣнія къ приговору, когда вникнетъ въ бездну скорби и страданій, среди которыхъ Эдуардъ Рубергъ совершаетъ свое воровство. Къ самоубійству всѣ чувствуютъ отвращеніе, какъ къ злодѣйству; но когда, мучимая угрозами свирѣпаго отца, мучимая любовію, представленіемъ ужасныхъ сценъ, Маріанна выпиваетъ ядъ, кто изъ насъ первый захочетъ сокрушить жезлъ надъ главою этой жертвы безчестныхъ правилъ? Человѣколюбіе и терпимость составляютъ господствующія стихіи духа нашего времени, ихъ лучи проникаютъ въ судебныя палаты и еще далѣе — въ сердца самихъ государей. Какое великое участіе въ этомъ прекрасномъ дѣлѣ принадлежитъ театрамъ! Не они ли познакомили человѣка съ человѣкомъ и показали ему тотъ таинственный механизмъ жизни, по которому онъ дѣйствуетъ? Высшій классъ имѣетъ причину быть еще благодарнѣе театру, чѣмъ всѣ прочіе. Только здѣсь сильные земли слышатъ, что они нигдѣ не могли бы услышать—истину;

здѣсь только узнаютъ они и видятъ то, чего нигдѣ не могли видѣть и узнать—человѣка.

Вотъ какъ велика и разнообразна заслуга хорошаго театра для нравственаго образованія; не меньшую пользу оказываетъ онъ въ отношеніи къ умственному развитію. Лишь здѣсь, въ этой высшей сферѣ, высокій умъ и пламенный патріотизмъ находятъ для себя обильную пищу.

Здѣсь онъ проходитъ взоромъ по всему роду человѣческому, сравниваетъ народы съ народами, вѣка съ вѣками—и видитъ, какими рабскими цѣпями предразсудковъ и мнѣній окована большая часть человѣческаго рода, вѣчно трудящаяся надъ разрушеніемъ своего счастія; онъ видитъ, что чистые лучи истины освѣщаютъ лишь не многія головы, которыя пріобрѣли это ничтожное преимущество, можетъ быть, цѣною цѣлой жизни. А чѣмъ, какими средствами, можетъ даже самый мудрый законодатель доставить народу своему тѣ-же выгоды?

Театръ есть общественный каналъ, который, принимая лучи свѣта отъ лучшей, мыслящей части народа, проливаетъ ихъ благотворный блескъ въ нѣдра всего государства. Правильныя понятія, ясныя идеи, чистыя чувства текутъ отсюда по всѣмъ жиламъ народа; туманъ невѣжества и мрачнаго суевѣрія изчезаетъ, и ночь уступаетъ мѣсто всепросвѣтляющему дню. Изъ столь многихъ, важныхъ плодовъ сцены, я хочу указать только на одинъ—главнѣйшій. Отчего только съ недавнихъ временъ сдѣлалась всеобщею терпимость вѣръ и сектъ? Еще прежде, чѣмъ жидъ Натанъ и мусульманинъ Саладинъ заставили насъ устыдиться, проповѣдуя намъ божественный урокъ покорности Богу, независящей отъ нашихъ мнѣній о Немъ, еще прежде, чѣмъ Іосифъ Второй побѣдилъ страшную гидру религіозной ненависти, театръ уже посѣялъ въ наши сердца сѣмена человѣчности и нѣжности; отвратительныя изображенія неистовствъ языческихъ жрецовъ научили насъ избѣгать религіозной ненависти; въ этомъ страшномъ зерцалѣ Христіанство омыло свои пятна! Съ такимъ же счастливымъ успѣхомъ, при помощи театра, можно бы побѣдить и заблужденія воспитанія. Нѣтъ дѣла болѣе важнаго для общества, по своимъ слѣдствіямъ, какъ воспитаніе: не смотря на то, на него обращено такъ мало вниманія, и оно вполнѣ отдано на произволъ прихоти и легкомыслію гражданина. Только театръ могъ бы представлять ему несчастныя жертвы пренебреженнаго воспитанія въ умилительныхъ, потрясающихъ картинахъ. Здѣсь наши отцы могли бы отказаться отъ своекорыстныхъ правилъ, наши

матери — научиться любить благоразумнѣе. Ложныя понятія вводятъ въ заблужденіе сердце самаго лучшаго воспитателя: тѣмъ хуже, если эти понятія величаются еще наименованіемъ метода и губятъ нѣжный цвѣтокъ систематически въ расадникахъ и школахъ. Даже промышленность и духъ изобрѣтательности стали бы воспламеняться предъ сценою, если бы поэты почли достойнымъ труда — быть патріотами, а общество рѣшилось бы ихъ выслушивать.

Я не могу пропустить здѣсь еще огромнаго вліянія, которое произвелъ бы благоустроенный театръ на духъ народа. Духомъ я называю сходство и согласіе его мнѣній и наклонностей касательно предметовъ, въ отношеніи къ которымъ другіе народы и думаютъ и чувствуютъ иначе. Только для театра возможно произвесть это согласіе въ высшей степени, потому что онъ проходитъ чрезъ всю область человѣческаго знанія, изчерпываетъ всѣ положенія жизни, заглядываетъ во всѣ изгибы сердца, потому что онъ соединяетъ въ себѣ всѣ состоянія и классы и пролагаетъ себѣ широкій путь къ разсудку и сердцу. Если бы во всѣхъ нашихъ піесахъ господствовала одна главная черта, если бы наши писатели согласились между собою и составили крѣпкій союзъ для этой цѣли, если бы строгій выборъ руководилъ ихъ трудами, еслибъ кисть ихъ посвящалась только предметамъ народнымъ — словомъ, если бы мы дожили до того, чтобы имѣть народный театръ — мы слились бы въ одну германскую націю. Что связывало грековъ такъ тѣсно между собою? Что привлекало, въ древности, народъ въ его театры? Не иное что, какъ отечественное содержаніе піесъ, греческій духъ и обширный, преобладающій интересъ общества, одушевлявшій ихъ піесы. Есть еще одно важное достоинство, которымъ можетъ похвалиться театръ. Въ томъ, что доселѣ было предпринято, чтобы доказать, что театръ имѣетъ существенное вліяніе на нравы и просвѣщеніе, все еще сомнѣвались; но что между всѣми изобрѣтеніями роскоши, между всѣми учрежденіями общественнаго увеселенія онъ заслуживаетъ предпочтеніе, это признано даже заклятыми врагами его. Но вліяніе его въ этомъ случаѣ гораздо важнѣе, чѣмъ о немъ обыкновенно думаютъ.

Природа человѣческая не можетъ безпрерывно и вѣчно страдать отъ заботъ и занятій: раздражительность чувствъ умираетъ съ ихъ удовлетвореніемъ. Человѣкъ, пресыщенный животнымъ наслажденіемъ, усталый отъ долгаго напряженія, мучимый вѣчнымъ стремленіемъ къ дѣятельности — жаждетъ лучшихъ, благороднѣйшихъ удовольствій, или необузданно

бросается въ дикія развлеченія, которыя ускоряютъ его паденіе и нарушаютъ покой общества. Вакхическія радости, преступныя игры, тысяча неистовствъ, порождаемыхъ праздностію, становятся неизбѣжными, если законодатель не съумѣлъ дать склонностямъ своего народа лучшаго направленія. Дѣловой человѣкъ въ опасности принесть въ жертву убійственной хандрѣ свою жизнь, которою онъ такъ великодушно пожертвовалъ обществу, ученый — ниспасть до смѣшнаго педантизма, простолюдинъ — до животнаго. Театръ есть такое учрежденіе, въ которомъ удовольствіе соединяется съ назиданіемъ, забава — съ образованіемъ, въ которомъ ни одна сила души не возвышается ко вреду другой, ни одно наслажденіе не ощущается на счетъ цѣлой жизни. Если грусть томитъ сердце, если мрачное расположеніе духа отравляетъ часы уединенія, если тысячи заботъ давятъ душу — насъ приметъ театръ; въ этомъ искусственномъ мірѣ мы забудемъ дѣйствительный, возвратимся опять сами къ себѣ; наша чувствительность пробудится; цѣлительныя душевныя потрясенія заставятъ воспрянуть нашу дремлющую природу и приведутъ кровь въ спасительное волненіе. Несчастливецъ можетъ оплакивать надъ чужимъ несчастіемъ свое собственное горе, счастливый — сдѣлаться воздержнымъ, безопасный — заботливымъ. Чувствительная изнѣженность окрѣпнетъ здѣсь до мужества; суровое звѣрство впервые начнетъ чувствовать. И какое торжество для природы, такъ часто падающей и такъ часто опять возстающей, когда люди изъ всѣхъ круговъ, званій и состояній, отбросивъ всѣ узы искусственности и моды, освободившись изъ-подъ гнета судьбы, какъ братья, породнятся одною, всесоединяющею симпатіею, составятъ одинъ кругъ, забудутъ себя и міръ и приблизятся къ своему небесному источнику. Каждый порознь насладится восхищеніемъ всѣхъ, и всѣ, подкрѣпленные сотнею другихъ глазъ, почувствуютъ, что грудь ихъ полна однимъ только чувствомъ, громко говорящимъ: я человѣкъ!

Шиллеръ.

(Полн. собр. соч. II, 1875, 626—630).

Глава V.

Новоромантизмъ.

16. Русскіе романтики *).

Черты романтика.—Романтизмъ, какъ историческое явленіе. — Характеръ общества до Петра Великаго.—Характеръ литературы XVIII в.—Карамзинъ и сентиментальное направленіе.—Жуковскій и романтизмъ.—Романтизмъ и Пушкинъ.—Элементы романтизма.—Отрицательное значеніе русскаго романтизма.—Переворотъ, произведенный въ литературѣ Гоголемъ. — Отрицательныя достоинства новаго направленія.

I.

Что же это за люди [русскіе романтики], что за типы? — Это высокія натуры, презирающія толпу: вотъ общее ихъ опредѣленіе, довольно полное и вѣрное. Что же касается до оттѣнковъ, начнемъ съ перваго.

Онъ слезы лилъ, добросердечно
Бранилъ толпу
И проклиналъ безчеловѣчно
Свою судьбу.
Являлся горестнымъ страдальцемъ,
Писалъ стишки,
И не дерзнулъ коснуться пальцемъ
Ея руки.

Никакой натуралистъ такъ хорошо и полно не составлялъ исторіи какого-нибудь genus или species животнаго царства, какъ хорошо и полно разсказана въ этихъ восьми стихахъ исторія человѣческой породы, о которой говоримъ мы. Недовольство судьбою, брань на толпу, вѣчное страданіе, почти всегда кропаніе стишковъ и идеальное обожаніе неземной дѣвы — вотъ родовые признаки этихъ «романтиковъ» жизни. Первый разрядъ ихъ состоитъ больше изъ людей чувствующихъ, нежели умствующихъ. Ихъ призваніе — страдать, и они горды своимъ призваніемъ. Не спрашивайте ихъ, почему, отчего они страдаютъ: они презираютъ страданіе, которое можно объяснить какою-нибудь причиною. Они любятъ страданіе для страданія. Имъ стыдно минуты веселаго, беззаботнаго увлеченія, они боятся здоровья, хотятъ быть блѣдными, худыми, и ничѣмъ такъ нельзя встревожить ихъ, какъ сказавъ, что они пополнѣли. Для чего все это? — Для того, что толпа любитъ ѣсть, пить, веселиться, смѣяться, а они, во что бы то ни стало, хотятъ быть выше толпы. Имъ пріятно увѣрять себя, что въ нихъ клокочутъ неистовыя страсти, что ихъ юная грудь разбита несчастіемъ, свѣтлыя надежды на жизнь давно разлетѣлись, и на долю имъ осталось одно горькое разочарованіе. Имъ непремѣнно нужна душа, которая поняла бы ихъ, но они рѣшительно не знаютъ, что имъ дѣлать съ такою душою, когда имъ удастся найти ее, потому что ихъ страсти въ головѣ, а не въ сердцѣ, и счастливая любовь ставитъ ихъ въ тупикъ. Поэтому, они предпочитаютъ любовь непонятную, нераздѣленную — любви счастливой, и желаютъ встрѣчи или съ жестокою дѣвою, или съ измѣнницей... Во всемъ этомъ главную роль играетъ самолюбіе, и однакожъ тутъ есть, или была когда-то, своя хорошая сторона; но мы объ этомъ скажемъ ниже, а теперь обратимся къ другому, высшему разряду «романтиковъ».

Между этими «романтиками» бываютъ люди умные, даже очень, хотя и безплодно умные. Они толкуютъ не о чувствахъ и не о себѣ только: они разсуждаютъ вообще о жизни. Стремленіе весьма похвальное, когда оно имѣетъ прочную основу, практическій характеръ. Но романтики вообще враги всего практическаго, которое они съ презрѣніемъ отдали на долю «толпы», не понимая въ своемъ ослѣпленіи, что всякій геній, всякій великій дѣятель, есть человѣкъ практическій, хотя бы онъ дѣйствовалъ даже въ сферѣ отвлеченнаго мышленія. Разладъ съ дѣйствительностью—болѣзнь этихъ людей. Въ дни кипучей, полной силами юности, когда надо жить, надо спѣшить жить, они, вмѣсто этого, только разсуждаютъ о жизни. Нѣкоторые изъ нихъ спохватываются, но поздно: именно въ то время, когда человѣкъ не годится уже ни на что лучшее, какъ только на то, чтобы разсуждать о жизни, которой онъ никогда не зналъ, никогда не извѣдалъ. Толпа живетъ, не мысля, и оттого живетъ пошло; но мыслить, не живя—

*) Писано въ 1846 г.

развѣ это лучше? развѣ это не такая же или даже еще не большая уродливость?..

Но теперь всѣ заговорили о дѣйствительности. У всѣхъ на языкѣ одна и та же фраза:—«надо дѣлать!» И между тѣмъ, все-таки никто ничего не дѣлаетъ! Это показываетъ, что во что бы ни нарядился романтикъ, онъ все останется романтикомъ. Не понимая этого, романтики обѣими руками начали хвататься за маски и костюмы,— и вышелъ пестрый маскарадъ, гдѣ на одинъ вечеръ такъ легко быть, чѣмъ угодно — и туркомъ, и жидомъ, и рыцаремъ.

Во всемъ этомъ видно одно: стремленіе жить мимо жизни, глубокій внутренній разладъ съ дѣйствительностью. Сперва хотятъ составить программу жизни, хорошенько обдумать и обсудить ее, а потомъ уже и жить по этой программѣ. Удивительно-ли, что вся жизнь такихъ людей проходитъ въ составленіи программъ? Человѣкъ долженъ сознавать жизнь, и разумъ долженъ вести человѣка по пути жизни—тѣмъ и отличается человѣкъ отъ животныхъ безсловесныхъ; но основою жизни долженъ быть инстинктъ, непосредственное чувство. Безъ нихъ, жизнь есть пустое, холодное и, къ довершенію, преглупое умничанье; такъ же, какъ безъ мыслительности, непосредственное существованіе есть животное состояніе. Любовь къ женщинѣ—высокое чувство, но оно тогда только истинно, когда выходитъ изъ сердца, а не изъ головы. А между тѣмъ, романтики по преимуществу живутъ головными, а не сердечными страстями, и потому вся гамма жизни ихъ поется визгливою фистулою. Ихъ презрѣніе къ «толпѣ» такъ велико, что они не могутъ понять, какимъ образомъ самъ геній потому только и великъ, что служитъ толпѣ, даже борясь съ нею. Поэтому, они не хотятъ снизойти до ознакомленія себя съ толпою, до изученія ея характера, положенія, потребностей, нуждъ. Для обихода цѣлой ихъ жизни достаточно нѣсколькихъ мыслей, иногда нѣсколькихъ фразъ, вычитанныхъ въ книгѣ, поверхностно понятыхъ, не впопадъ приложенныхъ къ дѣйствительности. Они смотрятъ на толпу не какъ на силу, которая гнется и подается только отъ силы генія, а какъ на стадо, которое можетъ гнать передъ собою куда угодно первый умникъ, если вздумаетъ взяться за это дѣло. Ихъ любовь и довѣренность къ теоріямъ (разумѣется, преимущественно къ своимъ собственнымъ), такъ велика, что они скорѣе рѣшатся не признать существованія цѣлаго народа, который не подходитъ подъ ихъ теорію, нежели отказаться отъ нея. Имъ это такъ легко, а для

народа это такъ опасно! Пусть тѣшатся!.. Но вѣдь этимъ потѣхамъ долженъ же быть когда-нибудь конецъ: самъ донъ-Кихотъ опомнился передъ смертью... Что-жъ! когда горькій опытъ жизни разобьетъ мечты романтика,—у него не все еще будетъ отнято: у него останется великолѣпная мантія страданія, вслѣдствіе непризнанной геніальности...

И однако-жъ, такіе романтики—не случайное явленіе. Они были необходимымъ результатомъ прививнаго образованія нашего общества; ихъ исторія тѣсно соединена съ исторіею нашей литературы, съ которою также тѣсно слита и исторія образованія нашего общества.

II.

До начала литературы [т. е. до Петра Великаго], дѣды и отцы наши жили просто, безъ претензій, безъ хитростей, безъ мудрованія, ѣли, пили, спали (и какъ еще ѣли, пили и спали! Намъ, ихъ внукамъ и дѣтямъ, увы! уже не ѣсть, не пить и не спать такъ!), женили дѣтей своихъ (тогда сыновья не могли сами жениться — ихъ женили отцы, такъ же, какъ теперь они выдаютъ дочерей замужъ), умнѣли лѣтъ въ сорокъ, старѣли лѣтъ въ семьдесять, умирали лѣтъ въ девяносто... Безъ сомнѣнія, это была жизнь весьма простая, но вмѣстѣ съ тѣмъ и грубо-простая. Вѣдь простота простотѣ — рознь, и для общества лучшая простота есть та, которая выработалась изъ затѣйливой вычурности, какъ, напримѣръ, простота обращенія въ современной Европѣ, вышедшая изъ изысканной хитрости обращенія XVIII вѣка. Въ этомъ черезчуръ простомъ обществѣ не было жизни, разнообразія, потому что личность человѣка поглощалась этимъ обществомъ, и каждый долженъ, обязанъ былъ жить, какъ жили всѣ, а не какъ указывалъ ему его разумъ, его чувства, его наклонности.

Реформа Петра Великаго потрясла въ основаніи это оцѣпенѣлое общество; но она только разбудила, растревожила, взволновала его, и если перемѣнила, то извнѣ только. Внутреннее измѣненіе общества долженствовало быть дальнѣйшимъ результатомъ этой реформы. Явилась литература, сперва безъ читателей, безъ публики, литература громозвучная, торжественная, надутая, школьная, риторическая, педантическая, книжная, безъ всякаго живаго отношенія къ жизни и обществу. Въ блестящее царствованіе Екатерины II было положено основаніе знакомства русскаго общества съ европейскимъ: съ этого времени начало сильно распространяться въ

Россіи знаніе французскаго языка, а вмѣстѣ съ нимъ и изысканная вѣжливость обращенія и сантиментальный характеръ нравовъ.

Бѣдный молодой дворянинъ Карамзинъ объѣхалъ большую часть Европы и своими «Письмами Русскаго Путешественника», очаровавшими его современниковъ, прочитанными всею грамотною Россіею того времени, довершилъ и утвердилъ знакомство русскаго образованнаго общества съ Европою. Эта книга, которую теперь такъ скучно читать, — тѣмъ не менѣе великій фактъ въ исторіи нашей литературы и въ исторіи образованія нашего общества. Съ Карамзина, наше сочинительство и писательство уже начало становиться не просто книжничествомъ, а литературою, потому что талантъ Карамзина создалъ и образовалъ публику. Направленіе, данное Карамзинымъ нашей литературѣ, было по преимуществу сантиментальное. Такъ какъ оно было въ духѣ времени, то скоро проникло и въ нравы общества. *Чувствительныя души* толпами ходили гулять на Лизинъ прудъ; Эрасты, Леоны, Леониды, Мелодоры, Филалеты, Нины, Лилы, Эмиліи, Юліи размножились до чрезвычайности, вздохи превращали самые тихіе дни въ вѣтреные, слезы потекли рѣками... Теперь это, конечно, смѣшно, но тогда имѣло свое глубокое значеніе. Литература въ первый разъ стала выраженіемъ общества, и потому начала оказывать на него сильное нравственное вліяніе. Чувствительныя души были тогда если не лучшія души въ обществѣ, то, безъ сомнѣнія, самыя образованныя. Онѣ рѣзко отдѣлились отъ *безчувственной* толпы; но онѣ гордились передъ нею только своею способностью чувствовать, умиляться до слезъ отъ всего прекраснаго и человѣческаго, а еще не тянулись въ герои и великіе люди. Но тѣмъ не менѣе раздѣленіе *избранныхъ* отъ *толпы* уже обнаружилось. Оно не могло остановиться на одномъ мѣстѣ, но должно было идти впередъ, развиваться.

Романтическая муза Жуковскаго, своими очаровательно-задумчивыми звуками, похожими на уныло-гармоническіе звуки эоловой арфы, дала сантиментальному обществу болѣе истинный и болѣе поэтическій характеръ. Въ ней, не смотря на ея мечтательность, была сила, энергія, и она любила не одну слабую задумчивость, но и мрачныя картины фантастической дѣйствительности, наполненной гробами, скелетами, духами, злодѣйствами и преступленіями—темными преданіями среднихъ вѣковъ... Въ двадцатыхъ годахъ раздалось въ нашей литературѣ слово «романтизмъ». Всѣ заговорили о Байронѣ, и байронизмъ сдѣлался пунктомъ помѣшательства для

прекрасныхъ душъ... Вотъ съ этого то времени и начали появляться у насъ толпами маленькіе великіе люди съ печатью проклятія на челѣ, съ отчаяніемъ въ душѣ, съ разочарованіемъ въ сердцѣ, съ глубокимъ презрѣніемъ къ «ничтожной толпѣ». Герои сдѣлались вдругъ очень дешевы. Всякій мальчикъ, котораго учитель оставилъ безъ обѣда за незнаніе урока, утѣшалъ себя въ горѣ фразами о преслѣдующемъ его рокѣ и о непреклонности своей души, пораженной, но не побѣжденной. Эти господа провозгласили своимъ органомъ Пушкина, потому что не поняли его. Они обѣими руками ухватились за его молодыя произведенія,—прекрасныя, но въ тоже время и незрѣлыя; зато, когда Пушкинъ нашелъ путь, назначенный ему его натурою, когда онъ развился до всей высоты своего генія и сдѣлался великимъ художникомъ, — они отступились отъ него, какъ отъ падшаго таланта. Истиннымъ выраженіемъ романтическаго направленія были повѣсти Марлинскаго, съ дополненіемъ къ нимъ повѣстей въ родѣ «Живописца», «Блаженства безумія», «Эммы» и т. п., и потомъ стихотвореній нѣкоторыхъ поэтовъ, явившихся вмѣстѣ съ Пушкинымъ и доведшихъ это направленіе до послѣдней крайности. Въ немъ была и отчаянная фразеологія ложныхъ, натянутыхъ страстей, и притязательная (prétentieuse) фразеологія нѣмецко-бюргеровской мечтательности, пополамъ съ плохо-понятнымъ нѣмецко-философскимъ мудрованіемъ, и наша, будтобы, народная удаль чувствъ и выраженій, сбивающаяся нѣсколько на ямщицкое ухарство. Превосходнымъ образчикомъ послѣдняго можетъ служить слѣдующее стихотвореніе, напечатанное въ «Эхо», альманахѣ на 1830 годъ, изданномъ въ Москвѣ:

Прочь съ *презрѣнною толпою*,
Цыцъ, схоластики, молчать!
Вамъ-ли черствою душою
Жаръ поэзіи понять?
Дико, бѣшено стремленье,
Чѣмъ поэтъ одушевленъ:
Такъ въ безумномъ упоеньи
Богъ поэтовъ, Аполлонъ,
Съ Марсіаса содралъ кожу!
Берегись его дѣтей:
Эпиграммой *хлопнутъ въ рожу*,
Рифмой *бѣшеной* своей
Въ *поэтическія плети*
Пріударятъ дураковъ,

И позоръ вамъ, мрака дѣти,
Отдадутъ на свистъ вѣковъ!

Нельзя не согласиться, что это немножко пошло, немножко грязно, даже отчасти глуповато; но нельзя не согласиться и съ тѣмъ, что это только доведенная до послѣдней крайности та «мило-забубенная» поэзія, которая воспѣвала удаль бурсацкой жизни и возвышенныя стремленія разума къ чашѣ съ шипучимъ,—та разудалая поэзія, которою мы съ вами, читатель, такъ восхищались во время оно, и которая и теперь еще имѣетъ простодушіе претендовать на вниманіе и на почетъ... Справедлива русская пословица: яблоко отъ яблони недалеко упало... Что-же касается до неистовой и глубокомысленной романтической фразеологіи въ стихахъ и прозѣ, мы не высказали бы ясно нашей мысли о романтическомъ направленіи, если-бы не привели здѣсь нѣсколько фразъ, болѣе или менѣе характеристическихъ.

Вотъ на выдержку нѣсколько мѣстъ изъ разныхъ романтическихъ авторовъ:

... Въ сердцѣ человѣческомъ *воздвигнутъ алтарь* святой Вѣры; *рядомъ съ нимъ поставленъ* алтарь Любви; и на обоихъ горитъ *одинакая жертва* вѣчной истинѣ — *пламень надежды!* Безъ этого пламени, *солнце* наше давно *погасло бы*, и *кометы праздновали* бы только *погребальную тризну* на *скелетъ земли*, *съ ужасомъ* спѣша изъ мрачной пустоты, гдѣ тлѣетъ трупъ ея, спѣша—*туда*, *выше*, *выше*, гдѣ свѣтъ чище, ярче, *болѣе вѣченъ*...

Чудная Вѣринька! скажи, кто ты: демонъ или ангелъ? Нѣтъ! ты *неземная*. Это я знаю лучше тебя самой.

Сказали бы мнѣ: *будь поэтомъ*—и черезъ годъ я склонилъ бы свою увѣнчанную голову передъ тою, которой обязанъ вдохновеніемъ *). Развѣ не поэзія—*высокая* любовь моя! Развѣ нѣтъ пылу въ моей душѣ! Я бы *разбилъ ее въ искры*, и звуки, и мысли—и свѣтъ отвѣчалъ бы мнѣ вздохами, и слезами, и рукоплесканіями.

---

*) Романтизмъ думаетъ, что стоитъ только влюбиться въ *дѣву неземную*, чтобъ сдѣлаться поэтомъ не хуже Байрона, не имѣя таланта ни на грошъ. Не знаемъ, думалъ ли романтизмъ, что если безталантный человѣкъ влюбится *въ дѣву неземную*, то сейчасъ же сдѣлается первымъ умникомъ въ свѣтѣ...

Прим. Бѣлинскаго.

Отдайте Вѣриньку кому угодно, забросьте ее за моря, за непроходимые лѣса и горы, позвольте мнѣ *ползти на колѣнкахъ* по всему свѣту, искать ее...

Душа моя изъѣдена мученьемъ,
Какъ злой разбойникъ совѣстью и кровью!
За что, за что? за чистоту страстей,
За благородство сердца и души!!

Не понимай, не понимай, божественная дѣва,
Моихъ *пустыхъ рѣчей* не понимай!
Не слушай словъ *сердечнаго напѣва*,
Насмѣшками *сожги душевный рай*;
О, удержи порывъ нѣмаго гнѣва,
Не понимай меня, не понимай!

Умремъ, моя мечта!.. Да и на что намъ жизнь?

Все это очень смѣшно, смѣшнѣе ничего нельзя выдумать; самая злая пародія не могла бы такъ странно осмѣять этихъ выписокъ, какъ осмѣиваютъ онѣ сами себя; но это смѣшно теперь, а было время — что грѣха таить! — когда это всѣхъ приводило въ восторгъ: явный знакъ, что все это было нужно и необходимо въ свое время, и даже имѣло свою хорошую сторону, принесло свои хорошіе результаты. Уже одно то, что благодаря этимъ туманнымъ, заоблачнымъ и разудалымъ фразерствамъ, мы навсегда какъ будто застрахованы въ будущемъ отъ опасности увидѣть нашу литературу на такой странной дорогѣ,—одно это уже большая заслуга. Что же касается до романтиковъ жизни, порожденныхъ и возлелѣянныхъ этою романтическою литературою, высокопарною безъ крыльевъ, глубокою безъ основанія, таинственною безъ смысла, разгульною безъ вдохновенія, смѣлою изъ бравуры, оригинальною изъ фанфаронства, тщеславною по ограниченности, странною по духу противорѣчія, — романтики жизни, какъ мы сказали выше, не перевелись и теперь; нѣкоторые изъ нихъ и остались такими, какими были — ихъ кругъ состоитъ или изъ людей уже слишкомъ пожилыхъ, или изъ дѣтей; другіе, прикинувшись учеными, облекли старыя претензіи въ новыя фразы. Твердя безпрестанно, что абстрактное мышленіе ни къ чему не ведетъ, что достоинство знанія повѣряется его отношеніями къ практикѣ, — они тѣмъ не менѣе продолжаютъ жить въ мечтѣ, съ тою только разницею, что сочиняютъ мечтательныя

теоріи не объ отвлеченныхъ предметахъ, а о дѣйствительности, которую схватываютъ въ своихъ опредѣленіяхъ такъ вѣрно, какъ вѣрно чудодѣйственная кисть Ефрема писала портреты, изображая Архипа Сидоромъ, а Луку Петромъ.

Стать смѣшнымъ—значитъ проиграть свое дѣло. Романтизмъ проигралъ его всячески — и въ литературѣ, и въ жизни. Онъ самъ это чувствуетъ. Что же было причиною его паденія?—Переворотъ въ литературѣ, новое направленіе, принятое ею. Этого переворота не могъ бы сдѣлать ни Пушкинъ, ни Лермонтовъ. Мы видѣли выше, какъ легко наши «романтики» вообразили себя Байронами, не будучи въ состояніи даже подозрѣвать, что такое была эта титаническая натура. Для всего ложнаго и смѣшнаго одинъ бичъ, мѣткій и страшный—юморъ. Только вооруженный этимъ сильнымъ орудіемъ писатель могъ дать новое направленіе литературѣ и убить романтизмъ. Нужно ли говорить, кто былъ этотъ писатель? Его давно уже знаетъ вся читающая Россія, теперь его знаетъ и Европа.

Если бы насъ спросили, въ чемъ состоитъ существенная заслуга новой литературной школы,—мы отвѣчали бы: въ томъ именно, за что нападаетъ на все близорукая посредственность или низкая зависть,—въ томъ, что отъ высшихъ идеаловъ человѣческой природы она обратилась къ такъ называемой «толпѣ», исключительно избрала ее своимъ героемъ, изучаетъ ее съ глубокимъ вниманіемъ и знакомитъ ее съ нею же самою. Это значило совершить окончательно стремленіе нашей литературы, желавшей сдѣлаться вполнѣ національною, русскою, оригинальною и самобытною; это значило сдѣлать ее выраженіемъ и зеркаломъ русскаго общества, одушевить ее живымъ національнымъ интересомъ.

Уничтоженіе всего фальшиваго, ложнаго, неестественнаго, долженствовало быть необходимымъ результатомъ этого новаго направленія нашей литературы, которое вполнѣ обнаружилось съ 1836 года, когда публика наша прочла «Миргородъ» и «Ревизора». Съ тѣхъ поръ весь ходъ нашей литературы, вся сущность ея развитія, весь интересъ ея исторіи заключились въ успѣхахъ новой школы.

В. Бѣлинскій.

Соч. т. X, стр. 266—279.

Глава VI.

Эстетическая теорія — Отношеніе эстетиковъ къ ложно-классицизму и ложно-романтизму.

---

16. Псевдо-классицизмъ и псевдо-романтизмъ.

Значеніе «народности» въ литературѣ. — Подражательность прежняго времени. — Ars poëtica и L'art poëtique.—Черты ложнаго классицизма.—Лессингъ и борьба противъ ложно-классицизма.—Байронъ и Вальтеръ-Скоттъ.—Крайности романтизма.—Основа ложно-классицизма.—Принципъ, провозглашенный противниками ложно-классич. направленія.—Шекспиръ—въ школѣ романтиковъ.—Преимущества романтизма предъ ложно-классическ. направленіемъ; причина его недолговѣчности; мѣсто его въ истинной поэзіи.—Заслуга Шлегелей.

«Народность» есть альфа и омега эстетики нашего *) времени, какъ «украшенное подражаніе природѣ» было альфою и омегою эстетики прошлаго вѣка. Высочайшая похвала, какой только можетъ, въ наши дни, удостоиться поэтъ, самый громкій титулъ, какимъ только могутъ его почтить его современники или потомки, состоитъ въ словѣ «народный поэтъ». Выраженія: «народная поэма», «народное произведеніе», часто употребляются теперь вмѣсто словъ: «превосходное, великое, вѣковое произведеніе». Волшебное слово, таинственный символъ, священный іероглифъ какой-то глубоко-знаменательной, неизмѣримо-обширной идеи,—«народность» замѣнила собой и творчество, и вдохновеніе, и художественность, и классицизмъ, и романтизмъ, заключила въ одной себѣ и эстетику, и критику.

*) Писано въ 1841 г.

Короче: «народность» сдѣлалась высшимъ критеріумомъ, пробнымъ камнемъ достоинства всякаго поэтическаго произведенія и прочности всякой поэтической славы. Но всѣ ли, говоря о народности, говорятъ объ одномъ и томъ же предметѣ? не злоупотребляютъ ли это слово? Понимаютъ ли его истинное значеніе? Увы! съ «народностью» сдѣлалось то же, что нѣкогда произошло съ «романтизмомъ» и со многими другими словами, которыя потому именно и утратили всякое значеніе, что слишкомъ расширились въ значеніи,—которыя сдѣлались непонятны ни для кого потому именно, что казались всѣмъ понятными! Чтобъ уяснить значеніе слова «народность», мы должны изъяснить процессъ историческаго развитія идеи, заключающейся въ этомъ словѣ, должны показать, когда начали думать о «народности», что разумѣли подъ нею прежде, и что должно разумѣть подъ нею въ наше время.

Было время, когда всѣ литераторы изъ того и бились, чтобы не быть народными, но быть подражательными. Подражательность въ литературѣ рождена римлянами. Народъ практическій, народъ меча и закона, римляне были обдѣлены отъ природы эстетическимъ чувствомъ. Республика по справедливости могла гордиться своимъ энергическимъ и благороднымъ краснорѣчіемъ, которое родилось, выросло и разцвѣло на республиканской почвѣ, вмѣстѣ съ гражданственностію, и которое, съ монархіею, переродилось въ риторику; но республика не имѣла поэзіи, какъ искусства: вся ея поэзія заключалась въ гражданской доблести, въ великихъ дѣлахъ и подвигахъ свободнаго и могучаго народа. О поэзіи, какъ искусствѣ, римляне узнали отъ грековъ, которые, умерши въ настоящемъ, жили своимъ великимъ прошедшимъ, въ настоящемъ безславіи утѣшались прошедшею славою, и, за неимѣніемъ всякаго другаго дѣла, изучали въ школахъ памятники поэзіи цвѣтущаго времени своей исторіи, которое навсегда прошло для нихъ. Завоевавъ трупъ нѣкогда столь прекрасной Эллады, варваръ-римлянинъ впервые, такъ сказать, столкнулся съ геніемъ ея дивнаго искусства... Знаменитые люди Рима той эпохи воспитываются греческими выходцами; изученіе греческой литературы дѣлается необходимостію для образованнаго римлянина. Но римская поэзія началась не прежде, какъ когда Августъ затворилъ храмъ Януса, и мертвымъ, обманчивымъ покоемъ замѣнилъ кровавыя волненія республики... Впрочемъ, рабство римлянъ въ поэзіи не было результатомъ только политическаго униженія: національный духъ римлянъ всегда былъ чуждъ поэзіи, и истинная латинская литература заключается въ памятникахъ краснорѣчія и историческихъ сочиненіяхъ, между которыми достаточно указать только на записки Юлія Цезаря и лѣтопись Тацита, чтобы увидѣть великое значеніе латинской литературы. Но тѣмъ не менѣе, подражательная латинская поэзія стала на ряду съ греческою въ глазахъ новѣйшей Европы. Послѣдній представитель французской критики, Лагарпъ, отдавая «Иліадѣ» преимущество предъ «Энеидою»,—преимущество въ силѣ,—«Энеиду» ставитъ несравненно выше со стороны изящества. Вѣроятно, первою причиною этого было, что новѣйшая Европа съ латинскою поэзіею познакомилась прежде, чѣмъ съ греческою. Изъ латинскаго языка образовались почти всѣ новоевропейскіе языки, кромѣ нѣмецкаго, и латинскій языкъ былъ богослужебнымъ языкомъ новѣйшей Европы, которая на немъ приняла книги священнаго писанія. Схоластическое направленіе европейской учености среднихъ вѣковъ также много способствовало преобладанію духа латинской поэзіи. Французы, гордые новымъ просвѣщеніемъ, основаннымъ на изученіи древности, отверглись отъ преданій среднихъ вѣковъ и всѣхъ романтическихъ элементовъ, столь родственныхъ ихъ національному духу, какъ и вообще духу всей новѣйшей Европы, возмечтали создать себѣ литературу, основанную на подражаніи греческой, которой они нисколько не понимали (потому-что не понимали никакой истинной поэзіи), и латинской, которая болѣе соотвѣтствовала ихъ практическому духу. «Ars poëtica» Горація родила «l'Art poétique» Буало, которое и сдѣлалось съ того времени кодексомъ, алькораномъ ихъ эстетики. Но, думая подражать грекамъ въ трагедіи, французы и тутъ, на зло себѣ, остались французами: ихъ трагедія столько-же походила на драматическія поэмы Софокла и Эврипида, сколько придворные Людовика XIV походили на Агамемноновъ и Клитемнестръ героической Греціи. Чтобы сдѣлать подражаніе какъ можно ближе къ подлиннику, они не только навязали греческимъ и римскимъ героинямъ любезность и любезничанье, сантиментальность и надутость своихъ маркизовъ и маркизъ, но даже и одѣли ихъ въ огромные парики, шитые кафтаны и робы съ фижмами, а на лица налѣпили множество мушекъ. Въ подражаніи латинской поэзіи французамъ удалось лучше: если сантиментальныя эклоги ихъ идилликовъ — г-жи Дезульеръ Флоріана и другихъ, ужъ черезчуръ были пошлы даже въ сравненіи съ эклогами Виргилія,—за то «l'Art poétique» и сатиры Буало едва-ли были ниже «Ars poëtica» и сатиръ Горація, а Вольтерова «Ген-

ріада» рѣшительно ничѣмъ не уступаетъ Виргиліевой «Энеидѣ». Кромѣ многихъ другихъ причинъ, переходъ французовъ къ подражанію древнимъ былъ очень понятенъ еще и какъ противодѣйствіе сантиментально-аллегорическому направленію ихъ литературы, которымъ ознаменовалась эпоха, раздѣлявшая средніе вѣка отъ новѣйшей исторіи. Не удивительно, какъ вліянію французскаго вкуса покорились нѣмцы, которые совсѣмъ не имѣли литературы, когда у французовъ уже была литература; но удивительно, какъ покорились вліянію французскаго вкуса англичане, которые имѣли Шекспира, когда еще у французовъ не было даже и Корнеля, а были только Ронсары, Скюдери и подобные имъ. Конечно, причиною этого должно полагать общежительное вліяніе Франціи на Европу, которое и теперь продолжается, какъ и всегда будетъ продолжаться: въ дѣлѣ живой, общественной литературы, французы всегда были и всегда будутъ впереди всѣхъ. Даже въ рабской подражательности непонятымъ образцамъ древнихъ литературъ французы оставались вѣрны себѣ, были національны въ духѣ, будучи подражателями въ словахъ и внѣшнихъ формахъ; но англичане, въ лицѣ Драйдена и Попе, отказались сами отъ себя, и ихъ подражательная литература была пустоцвѣтомъ въ полномъ смыслѣ этого слова... Вдругъ все измѣнилось. Возсталъ отъ апатическаго усыпленія національный геній нѣмцевъ. Энергическій Лессингъ — этотъ литературный Лютеръ — мощно возсталъ противъ французскаго направленія и побѣдоносно низвергъ его. Самобытные геніи Гёте и Шиллера взошли на небосклонъ юной германской литературы блестящими солнцами, которыхъ живительные лучи оплодотворили почву національнаго генія. Романтическая школа Шлегелей явилась крестовымъ походомъ на классическій исламизмъ, — и одинъ *) изъ этихъ замѣчательныхъ поборниковъ романтизма сражался съ классицизмомъ въ самой столицѣ его — Парижѣ. Національный геній Англіи также воспрянулъ снова, и, въ лицѣ Байрона, явился у ней новый титанъ поэзіи; Вальтеръ-Скоттъ создалъ совершенно новую поэзію, — поэзію прозы жизни, поэзію дѣйствительной жизни. Сама Франція отказалась отъ своихъ вѣковыхъ предубѣжденій, измѣнила своей національной гордости и отреклась отъ боговъ своего Парнаса, которые доставили ей владычество надъ всею Европою. И все это было сдѣлано ею во имя «романтизма»! Представители ея новаго направленія назвались «романтиками» и для дикаго

*) Гейне.

мрака среднихъ вѣковъ навсегда разстались съ свѣтлымъ небомъ Эллады и Авзоніи *).

Что-же такое былъ этотъ романтизмъ? Въ какомъ отношеніи находился онъ къ классицизму? Какимъ образомъ одна крайность такъ быстро, безъ всякой постепенности, безъ всякаго посредствующаго перехода, могла замѣниться другою, враждебною и противоположною ей крайностію? Но точно-ли эти крайности такъ враждебны другъ другу, что между ними нѣтъ ничего общаго, нѣтъ никакой возможности примиренія?.. Или не кстати-ли здѣсь вспомнить очень умную французскую поговорку: les extrémes se touchent?.. Въ самомъ дѣлѣ, не охладѣли-ли мы теперь и къ самому романтизму, какъ еще недавно и такъ внезапно охладѣли къ классицизму? — Чтò ни говорите, но слово „романтизмъ“ ужъ рѣдко встрѣчается теперь въ нашихъ критикахъ и эстетикахъ; оно уже потеряло для насъ свое прежнее значеніе, ужъ не служитъ отвѣтомъ на всѣ вопросы...

Основаніе псевдо-классической французской теоріи заключалось въ понятіи, что искусство есть подражаніе природѣ, но что природа должна являться въ искусствѣ украшенною и облагороженною. Вслѣдствіе такого взгляда, изъ искусства были изгнаны естественность и свобода, а слѣдовательно истина и жизнь, которыя уступили мѣсто чудовищной искусственности, принужденности, лжи и мертвенности. Форма перестала быть явленіемъ духа, но сдѣлалась, такъ сказать, футляромъ отвлеченныхъ представленій, ошибочно принимавшихся за идеи. Солдаты заговорили однимъ языкомъ съ полководцами, земледѣльцы и поденщики — съ царями, слуги — съ господами; пастушки одѣлись въ фижмы и испестрили свое лицо мушками; книксены, менуэтная выступка, театральныя позы и надутая декламація сдѣлались вывѣскою и необходимымъ условіемъ «украшенной и облагороженной природы». Чтобъ не слишкомъ рѣзко противорѣчить себѣ, поэты и теоретики новаго классицизма исключили изъ поэзіи простолюдиновъ и мѣщанъ и дали въ ней мѣсто только царямъ, ихъ придворнымъ и героямъ благороднаго происхожденія. Такъ какъ современная жизнь не давала матеріаловъ для поэзіи, то всѣ бросились на грековъ и римлянъ, одѣтыхъ въ кафтаны и робы съ фижмами маркизовъ и маркизъ. Не было оригинальности, не было «народности»; дѣйствительныя лица были замѣнены отвлеченными призраками, непринадлежавшими ни къ какой странѣ,

*) Италія.

ни къ какому вѣку. Даже комедія, на долю которой оставили современность, даже и комедія не представляла дѣйствительныхъ лицъ, а выдумывала призраки, олицетворяя ими сентенціи мелкой ходячей морали о добродѣтеляхъ и порокахъ. Но вдругъ все измѣнилось, когда самостоятельный геній германской націи разбилъ оковы псевдо-классицизма и низложилъ во прахъ, съ алтарей храма искусства, миньятюрныя восковыя статуйки Корнелей, Расиновъ, Мольеровъ, Буало, Вольтеровъ, Дюсисовъ и Кребильйоновъ съ братіею. Благодаря нѣмцамъ, вся Европа узнала Шекспира, котораго Вольтеръ заклеймилъ прозвищемъ «пьянаго дикаря». Мало того, нѣмцы доказали, что древніе были оклеветаны, что Аристотель и во снѣ не думалъ утверждать нелѣпости, во имя его распространенныя французами; что поэзія грековъ запечатлѣна духомъ Греціи, что она—полное выраженіе ея народности, зеркало ея дѣйствительности. Вслѣдствіе этого, народность была провозглашена необходимымъ условіемъ всякой поэзіи. Вмѣсто грековъ, образцомъ сдѣлался Шекспиръ, какъ поэтъ новаго, нашего, христіанскаго міра. На искусство стали смотрѣть не какъ на подражаніе природѣ, но какъ на воспроизведеніе дѣйствительности, какъ на творчество новой, высшей дѣйствительности. Въ самой Франціи не замедлила возгорѣться отчаянная борьба между классиками и романтиками. Дружина молодыхъ и рьяныхъ талантовъ основала тамъ свою романтическую школу, которая, какъ реакція псевдо-классицизму, такъ же ложно поняла романтизмъ, какъ прежняя школа ложно понимала древнюю классическую поэзію. Въ новомъ французскомъ романтизмѣ, дѣйствительность не только сбросила съ себя парики, кафтаны, фижмы и мушки, но и всякое одѣяніе, явилась нагою и цинически естественною. Если классицизмъ французовъ походилъ на младенца въ англійской болѣзни или на восковую статую съ стеклянными глазами, то романтизмъ ихъ сталъ походить на буйную вакханку съ безстыднымъ упоеніемъ въ горящемъ взорѣ, съ растрепанными волосами, изступленными и дикими движеніями, или на австралійскаго дикаря, пирующаго на костяхъ съѣденыхъ имъ враговъ. Конечно, преимущество на той сторонѣ, гдѣ есть жизнь, и въ буйной вакханкѣ или въ опьянѣломъ отъ вражеской крови дикарѣ болѣе поэзіи, нежели въ восковой статуѣ; но тѣмъ не менѣе, французскій романтизмъ можетъ имѣть значеніе больше какъ реакція ложному классицизму, нежели какъ истинная поэзія. Мало того: даже идеальный и возвышенный романтизмъ Шлегелей важенъ больше какъ реакція псевдо-классицизму, нежели

какъ истинная поэзія, — и вотъ причина, почему братья Шлегели пережили сперва съ такимъ успѣхомъ и такъ энергически проповѣдываемый ими романтизмъ. Въ самомъ дѣлѣ, кому теперь прійдетъ охота, забывъ цѣлую исторію человѣчества и всю современность, искать поэзіи только въ католическихъ и рыцарскихъ преданіяхъ среднихъ вѣковъ?.. И потому, какъ быстро бросились на эти средніе вѣка, такъ скоро и догадались, что Востокъ, Греція, Римъ, протестантизмъ и вообще новѣйшая исторія и современность имѣютъ столько же правъ на вниманіе поэзіи, сколько и средніе вѣка, и что Шекспиръ, на котораго Шлегели, по странному противорѣчію съ самими собою, думали опираться, былъ не столько романтикомъ, сколько поэтомъ новѣйшаго времени, поэтомъ полной дѣйствительности, а не одного какого нибудь изъ ея моментовъ. А между тѣмъ, заслуга Шлегелей все-таки велика: еслибъ они не впали въ свою односторонность, — болѣе жалкая и болѣе ложная односторонность французскаго классицизма не была бы ниспровергнута.

В. Бѣлинскій.

Соч. Т. V, стр. 3—15.

---

17. Поэзія и наука.

(1843 г.).

Истина составляетъ такъ же содержаніе поэзіи, какъ и философіи, и, со стороны содержанія, поэтическое произведеніе—тоже самое, что и философскій трактатъ; въ этомъ отношеніи нѣтъ никакой разницы между поэзіею и мышленіемъ. И, однако же, поэзія и мышленіе далеко не одно и то же: онѣ рѣзко отдѣляются другъ отъ друга своею формою, которая и составляетъ существенное свойство каждаго. Философія, или (выразимъ это понятіе болѣе общимъ терминомъ) мышленіе, дѣйствуетъ прямо черезъ разумъ и на разумъ; и если мыслитель или ораторъ, проникаясь эѳирнымъ пламенемъ изслѣдуемой имъ истины, иногда возвышается до паѳоса, прибѣгаетъ къ посредству фантазіи и говоритъ огненнымъ языкомъ чувства и радужными образами фантазіи—у него, и въ такомъ случаѣ, чувство и фантазія являются второстепенными элементами,—первое, какъ результатъ глубокаго проникновенія въ истину, раскрытую путемъ анализа, а

вторая—какъ вспомогательное средство сдѣлать истину ощутительною и видимою. Въ мышленіи разумъ лицомъ къ лицу становится къ мысли, не нуждаясь въ посредствѣ чувства и фантазіи, но только допуская ихъ по собственной волѣ, какъ слѣдствіе мгновенно охватившаго душу мыслителя увлеченія, надъ которымъ разумъ не перестаетъ, однако же, царить, и котораго обаятельной силы онъ уже не боится, какъ произведенія собственной своей діалектики. И подобное увлеченіе бываетъ не опасно только тѣмъ мыслителямъ, которые окрѣпли и закалились гимнастикою строгой логической мысли, обнаженной отъ всѣхъ покрововъ непосредственнаго представленія, и которые уже не могутъ покоряться авторитету ощущеній, чувствъ и готовыхъ идей, но всегда повѣряютъ ихъ діалектикою разума. Въ поэзіи, напротивъ, фантазія является главною дѣйствующею силою, черезъ которую исключительно совершается процессъ творчества. Поэзія разсуждаетъ и мыслитъ—это правда, ибо ея содержанія есть такъ же истина, какъ и содержаніе мышленія; но поэзія разсуждаетъ и мыслитъ образами и картинами, а не силлогизмами и дилеммами. Всякое чувство и всякая мысль должны быть выражены образно, чтобъ быть поэтическими. Нѣкоторые аристархи, сами писавшіе нѣкогда стишонки, которые въ свое время считались недурными, думали уронить Пушкина, говоря, что его поэзія чисто земная, ибо «оземленяетъ» безплотную чистоту идей: такой взглядъ на поэзію обнаруживаетъ въ этихъ аристархахъ рѣшительное отсутствіе эстетическаго чувства, натуру грубо прозаическую и чуждую всякаго предощущенія поэзіи. Нападать на поэзію за то, что она оземленяетъ идеи,—все равно, что нападать на математику за то, что она все изчисляетъ и измѣряетъ. Въ томъ-то и состоитъ сущность поэзіи, что она безплотной идеѣ даетъ живой, чувственный и прекрасный образъ. Въ этомъ случаѣ, идея есть только морская пѣна, а поэтическій образъ—богиня *) любви и красоты, родившаяся изъ морской пѣны. Кто не одаренъ творческою фантазіею, способною превращать идеи въ образы, мыслить, разсуждать и чувствовать образами, тому не помогутъ сдѣлаться поэтомъ ни умъ, ни чувство, ни сила убѣжденій и вѣрованій, ни богатство разумно-историческаго и современнаго содержанія. И если бы не такъ, то всего легче было бы сдѣлаться поэтомъ: стоило бы только узнать правила версификаціи, да, благословясь, и начать писать диссертаціи размѣренными строчками, завостренными риѳмами.

*) Афродита (Венера), богиня красоты, родилась, по сказанію Гезіода, изъ морской пѣны.

Одно изъ главнѣйшихъ условій всякаго художественнаго произведенія есть гармоническая соотвѣтственность идеи съ формою и формы съ идеею, и органическая цѣлостность его созданій. Поэтому, всякое художественное произведеніе прежде всего должно отличаться строгимъ единствомъ лежащаго въ его основаніи чувства, или мысли, а слѣдовательно и формы. Мысль въ піесѣ можетъ быть схвачена или въ одномъ своемъ моментѣ или развита во всѣхъ ея моментахъ, но она должна быть одна, и ея развитіе должно относиться къ ней самой, какъ относятся въ музыкальномъ произведеніи варіаціи къ мотиву. Если мысль піесы переходитъ въ другую, хотя бы и имѣющую къ ней отношеніе мысль,—тогда нарушается единство художественнаго произведенія, а, слѣдовательно, единство и сила впечатлѣнія, производимаго имъ на читателя. Прочтя такое произведеніе, чувствуешь себя только обезпокоеннымъ, но неудовлетвореннымъ,—утомленіе и досада заступаютъ мѣсто наслажденія.

Если мысль поэтическаго произведенія истинна въ самой себѣ, ясна и опредѣленна для поэта, если произведеніе вѣрно концепировано и достаточно выношено въ душѣ поэта,—то въ немъ не можетъ быть ни уродливыхъ частностей, ни слабыхъ мѣстъ, ни темныхъ и непонятныхъ выраженій, ни недостатка въ внѣшней отдѣлкѣ. Произведеніе, въ такомъ случаѣ, органически цѣлостно: въ немъ нѣтъ ничего ни излишняго, ни недостающаго; оно округлено: его начало вводитъ читателя въ его смыслъ, послѣднее слово замыкаетъ собою все его содержаніе, такъ что читатель вполнѣ удовлетворенъ и не можетъ спросить: «что-же дальше?»

В. Бѣлинскій.

Соч., т. VII, стр. 68—71.

---

18. Поэзія и художественность.

(1838 г.).

Есть два способа выражать внутренній міръ своихъ представленій: посредствомъ чистой мысли—логически, и непосредственно — въ образахъ. Каждый изъ этихъ способовъ имѣетъ свои подраздѣленія, и мы, оставляя въ сторонѣ первый, какъ не относящійся къ нашему предмету, будемъ гово-

рить о второмъ. Этотъ второй, или непосредственный, способъ выраженія идеи вообще называется поэтическимъ или художественнымъ. По нашему мнѣнію, это не вѣрно: поэтическое можетъ быть нехудожественнымъ, но художественное не можетъ быть непоэтическимъ. Не входя въ подробныя объясненія, которыя могли бы завести насъ далеко, постараемся примѣромъ объяснить нашу мысль. Въ [«Московскомъ Наблюдателѣ», 1838 г.] помѣщенъ переводъ «Идеаловъ» Шиллера, переводъ, по крайней мѣрѣ какъ кажется намъ, прекрасный, хотя, можетъ быть, еще и далеко не совершенный, но не въ этомъ дѣло, а въ томъ, что это произведеніе Шиллера поэтическое, но нисколько не художественное. Оно обнаруживаетъ въ Шиллерѣ душу пламенную, глубокую, великую, человѣка геніальнаго, но не художника; оно полно глубокихъ идей, отличается силою, энергіею и красотою выраженія, но не художественностью. Въ творчествѣ сила не въ идеѣ, а въ формѣ, которая, само собою разумѣется, необходимо предполагаетъ и условливаетъ идею, и эта форма должна быть проникнута кроткимъ, благолѣпнымъ сіяніемъ эстетической красоты. Величіе содержанія (идеи) не только не есть ручательство эстетической красоты, но еще часто оподазриваетъ ее.

Если бы васъ спросили, какую идею выражаютъ собою «Идеалы» Шиллера, вы, безъ сомнѣнія, не запинаясь отвѣтили бы: идею человѣка съ душею поэтическою, колоссальною, человѣка, который отзывался на всѣ явленія жизни, порывался выразить и въ звукѣ, и въ словѣ, и въ краскѣ внутренній міръ своихъ глубокихъ и могучихъ ощущеній, и который наконецъ увидѣлъ съ грустью, что для него міръ уже не то, чѣмъ онъ ему казался въ златые дни его юности, и что въ замѣну всѣхъ блестящихъ благъ своихъ жизнь дала ему только дружбу и трудъ... Не правда ли? Теперь, что бы вы отвѣтили, если бы васъ спросили, какую идею выражаетъ собою «Нереида» *) Пушкина? Трудный вопросъ—не правда ли?

Нереида

*) Среди зеленыхъ волнъ, лобзающихъ Тавриду,
На утренней зарѣ я видѣлъ Нереиду.
Сокрытый межъ оливъ едва я смѣлъ дохнуть:
Надъ ясной влагою полубогиня грудь
Младую, бѣлую какъ лебедь, воздымала
И пѣну изъ власовъ струею выжимала.

Пушкинъ, соч. т. I, 304, Спб. 1882.

Можетъ быть, вы и отвѣтили бы на него, только подумавши, и не такъ скоро. И таково всегда истинно художественное произведеніе, что въ немъ идея, такъ сказать, поглощается формою, и вы больше видите ее, нежели понимаете. Въ этомъ-то и состоитъ непосредственность искусства. Въ «Нереидѣ» Пушкина есть идея; но она такъ конкретно слита съ формою, что вамъ, чтобы выговорить ее, надо оторвать ее отъ формы, а форма такъ прекрасна, что у васъ не подымется рука на такую операцію. Спросите всѣхъ, что лучше «Идеалы» или «Нереида»: большинство станетъ за идеалы, но чьи глаза одарены ясновидѣніемъ вѣчной красоты, тѣ даже не станутъ и сравнивать этихъ двухъ произведеній...

Все, что вышло изъ души, изъ чувства, словомъ, изъ полноты жизни и выражено съ жаромъ, увлеченіемъ—во всемъ томъ есть поэзія, потому что есть непосредственность или образность.

Въ этомъ смыслѣ поэзія можетъ быть и въ рѣчи, и въ статьѣ журнальной. За примѣрами ходить не далеко: вспомните, что говоритъ Гегель *) о той части физическихъ наукъ, «которая подсматриваетъ тихую, таинственную производительность природы, проявляющуюся въ камнѣ и въ нѣдрахъ земли, скромно, безъ претензій слагающую этотъ языкъ молчанія, эти красивыя формы, радующія взоръ, раздражающія дѣятельность ума, побуждающія его нечувствительно возвышаться до понятія и представляющія ему образъ тихой, правильной, замкнутой въ себѣ красоты!» Неужели это не поэзія?—Но вѣрно никто не вздумаетъ назвать это художественностью.

Мы думаемъ, что это даже и не поэзія, хотя тутъ и есть поэзія какъ есть она во всемъ, въ чемъ есть душа, и чувство, и жизнь; но что это краснорѣчіе, или второй, низшій, способъ непосредственнаго выраженія истины. Первый же и высшій способъ непосредственнаго выраженія истины есть художественная поэзія, или поэзія формы; а поэзія содержанія, т.-е. такая поэзія, которой сила и могущество заключается въ глубокости и великости идеи, занимаетъ середину между этими двумя способами непосредственнаго выраженія истины. Она колеблется между краснорѣчіемъ и художественностью, безпрестанно переходя то въ краснорѣчіе, что вредитъ ей, то въ художественность, что возвышаетъ ее. Въ этомъ смыслѣ она есть какой-то недоносокъ, и ея произведенія не могутъ надѣяться на долговѣчность. Шил-

*) «Наблюдатель». Гимназическія рѣчи Гегеля.

леръ, въ которомъ философскій элементъ безпрестанно боролся съ художественнымъ элементомъ и часто побѣждалъ его, Шиллеръ, едвали не въ большей части своихъ произведеній, принадлежитъ къ числу этихъ полупоэтовъ. Гете и нашъ Пушкинъ — вотъ чисто поэтическія натуры: одному довольно сорваннаго цвѣтка, а другому завядшаго цвѣтка, нечаянно найденнаго имъ въ книгѣ, чтобы ринуть душу читателя въ міръ безконечнаго.

В. Бѣлинскій.

Соч., т. II, стр. 282—284.

---

19. Составные элементы искусства.

А. Народность въ поэзіи.

Обыкновенно, народность смѣшиваютъ съ естественностію, тогда какъ это два совершенно особенныя представленія: хотя истинно народное не можетъ не быть естественнымъ, но истинно естественное можетъ быть нисколько не народнымъ. Сверхъ того, нѣкоторые изъ нашихъ писателей, замѣтивъ, что европейское образованіе сглаживаетъ угловатости народности, и смѣшивая форму съ идеею, обратились преимущественно къ низшимъ классамъ народа. Истинный художникъ народенъ и національнъ безъ усилія; онъ чувствуетъ національность прежде всего въ самомъ себѣ и потому невольно налагаетъ ея печать на свои произведенія. Хотя Татьяна Пушкина и читаетъ французскія книжки и одѣвается по картинкамъ европейскихъ модъ, но она—лицо въ высшей степени русское—и тогда, когда мы ее видимъ «уѣздною барышнею», и въ то время, когда она является княгинею и свѣтскою дамою. Но для изображенія такихъ благородныхъ личностей нужна геніальность или великій талантъ; маленькимъ дарованіямъ, а особенно посредственности, сподручнѣе мужики, бабы, лакеи: стоитъ только заставить ихъ говорить ихъ языкомъ—и народность готова. За то, мужики и бабы геніальныхъ поэтовъ бываютъ благороднѣе господъ и вельможъ маленькихъ дарованій и посредственности: няня Татьяны Пушкина, при своей простотѣ и ограниченности, какъ изображеніе дышетъ художественною граціею и достолюбезностію: мы смѣемся надъ нею, но любимъ и уважаемъ ее; ея простодушная, безсознательная любовь къ Татьянѣ приводитъ насъ въ умиленіе,—и, вмѣстѣ съ Татьяною, мы вздыхаемъ надъ могилою ея бѣдной няни.

Гдѣ жизнь, тамъ и поэзія; но жизнь только тамъ, гдѣ идея,—и уловить играніе жизни—значитъ уловить невидимый и благоуханный эѳиръ идеи. Для искусства нѣтъ болѣе благороднаго и высокаго предмета, какъ человѣкъ,—и чтобы имѣть право быть изображену искусствомъ, человѣку нужно быть человѣкомъ, а не чиновникомъ 14-го класса или дворяниномъ. И у мужика есть душа, сердце, есть желанія и страсти, есть любовь и ненависть, словомъ—есть жизнь. Но чтобы изобразить жизнь мужиковъ, надо уловить, какъ мы уже сказали, идею этой жизни,—и тогда въ ней не будетъ ничего грубаго, пошлаго, плоскаго, глупаго. Вотъ отчего «Вечера на Хуторѣ» Гоголя, посвященные изображенію простаго быта Малороссіи, дышатъ такою полнотою художественности, очаровываютъ такою неотразимою прелестію, такою дивною поэзіею. Но, повторяемъ, для этого нуженъ геній и геній, талантъ и талантъ. Скажутъ: геній и талантъ еще нужнѣе въ изображеніи жизни высшихъ слоевъ общества. Нѣтъ: если для изображенія художественнаго, то нуженъ такой же талантъ, какъ и вездѣ; но не всякій талантъ есть художникъ, а литература состоитъ не изъ однихъ художественныхъ созданій, — и беллетристика — этотъ насущный хлѣбъ большинства общества, это практическое, житейское искусство толпы—также требуетъ талантовъ и даже большихъ талантовъ. Вотъ этим талантамъ всего опаснѣе спускаться въ низшіе слои общества, откуда, вмѣсто народности, они могутъ вынести только грубую простонародность; и имъ-то всего лучше браться за изображеніе среднихъ и даже высшихъ слоевъ общества, гдѣ жизнь разнообразнѣе, обширнѣе, отношенія человѣчнѣе, утонченнѣе, многосложнѣе, игривѣе, глубже. Въ беллетристикѣ, внѣшняя цѣль можетъ имѣть и большую пользу и важное значеніе, тогда какъ въ искусствѣ одна цѣль—само искусство. Теперь, если беллетрическій писатель, выводя на сцену чудаковъ, невѣждъ, даже самую чернь, имѣетъ въ виду дѣйствовать на образованіе общества, пускать въ оборотъ человѣческія понятія, новыя мысли, — я низко кланяюсь ему, если онъ дѣлаетъ это съ талантомъ: его мѣсто высоко, его призваніе священно, его имя честно и славно. Но когда онъ рисуетъ грязь общества, подонки народа, не для чего иного, какъ для того, чтобы самому насладиться и плѣнить меня этимъ зрѣлищемъ, — то чѣмъ естественнѣе,

чѣмъ правдоподобнѣе будутъ его изображенія, тѣмъ они для меня отвратительнѣе и безсмысленнѣе. Не должно забывать ни на минуту, что герой искусства и литературы есть *человѣкъ*, а не баринъ, и тѣмъ болѣе не *мужикъ*. Если Шекспиръ давалъ мѣсто въ своихъ драмахъ всѣмъ людямъ безъ разбора,—онъ это дѣлалъ потому, что видѣлъ въ нихъ людей, а не по пристрастію къ черни. Предпочитать мужиковъ потому только, что они мужики, что они грубы, неопрятны, невѣжественны, предпочитать ихъ образованнымъ классамъ общества — странное и смѣшное заблужденіе! И самъ геній въ изображеніи жизни чернаго народа всегда найдетъ меньше элементовъ поэзіи, чѣмъ въ образованныхъ классахъ общества: беллетрическій-же талантъ не найдетъ въ жизни черни никакой поэзіи. Впрочемъ, мы далеки отъ того, чтобы отнимать право у талантливаго литератора касаться жизни простаго народа, но мы требуемъ только, чтобъ онъ это дѣлалъ не по любви къ мужицкому жаргону, не по склонности къ лохмотьямъ и грязи, но для какой-нибудь цѣли, въ которой была-бы видна человѣческая мысль. Объяснимъ это примѣромъ. Г. Погодинъ написалъ нѣкогда повѣсть „Черная Немочь“, которая въ свое время обращала на себя вниманіе публики, подобно многимъ теперь забытымъ произведеніямъ. Въ этой повѣсти дѣйствуютъ купцы, попадьи, батраки и подобный тому людъ; языкъ ея блещетъ всѣми красотами, свойственными языку подобнаго общества; но повѣсть всетаки заслуживаетъ похвалу по своему намѣренію. Главный герой ея — молодой человѣкъ, сынъ купца, томимый святою жаждою поэзіи, окруженный дѣйствительностью, отъ которой страждетъ обоняніе, зрѣніе и человѣческое достоинство, и которая авторомъ скопирована во всей ея наготѣ и естественности,—онъ погибаетъ жертвою этой грязной дѣйствительности. Правда, герой изображенъ не совсѣмъ естественно, довольно слабо, безъ теплоты и увлекательности; но мы говоримъ не о талантѣ (а такимъ предметомъ не погнушался-бы и геній), но о добромъ намѣреніи сочинителя. По этому доброму намѣренію, повѣсть можетъ быть сочтена за заслугу со стороны г. Погодина русской литературѣ. То же можно сказать и о его маленькой повѣсти „Нищій“. Но когда г. Погодинъ сталъ разсказывать, какъ купеческая дочь задушила подъ подушкою парня; какъ баба, потчуя дьячка сивухой, сказала ему: „кушай на здоровье“, а тотъ отвѣчалъ ей любезностью „маслецо коровье“; или пересказывать похожденіе на ярмаркѣ бабы-чиновницы и пересказывать ея языкомъ; а потомъ героиню повѣсти, порядочную женщину, изъ любви къ

мужу заставлять жить въ подвалѣ, въ сонмищѣ пьяницъ, воровъ и мошенниковъ; или изображать психологическія явленія мужиковъ, которые рѣжутъ другихъ и давятся сами: — признаемся, это верхъ романтизма, верхъ народности, которые хуже всякаго классицизма. Мы уважаемъ „Юрія Милославскаго“ г. Загоскина; но признаемся, рѣшительно не понимали въ его другихъ романахъ прелести ярмарочныхъ сценъ и языка героевъ этихъ сценъ. Мы отдаемъ полную справедливость юмористическому таланту, съ какимъ написанъ „Панъ Халявскій“, г. Основьяненка; еще выше цѣнимъ прекрасную цѣль, съ какою написана эта забавная сатира на доброе старое время, но не можемъ восхищаться многими изъ произведеній г. Основьяненка за то только, что въ нихъ мужики говорятъ чистымъ мужицкимъ языкомъ и никакъ не выходятъ изъ ограниченной сферы своихъ понятій. Напротивъ, намъ пріятнѣе было-бы въ подобныхъ произведеніяхъ встрѣчать такихъ мужиковъ, которые, благодаря своей натурѣ или случайнымъ обстоятельствамъ, нѣсколько возвышаются надъ ограниченною сферою мужицкой жизни...

Но, слава Богу, теперь *) начинаютъ понимать цѣну такой народности, и начинаютъ понимать ее потому именно, что теперь эта народность находится въ своей апогеѣ, дошла до послѣдней степени нелѣпости. Есть люди, которые приглашаютъ васъ учиться у черни не только литературѣ, но и нравамъ, и обычаямъ, и даже тому, что составляетъ внутреннюю жизнь и свободное убѣжденіе каждаго порядочнаго человѣка. Деревенскіе старосты и богомольныя старухи представляются у нихъ образцами нравственности, созерцательныхъ откровеній и даже образованности и просвѣщенія. Такъ-то справедливо, что ложь гораздо опаснѣе и страшнѣе, когда существуетъ невидимкою и призракомъ: чтобы уничтожить ее, должно не мѣшать ей дойти до своей послѣдней крайности, впасть въ нелѣпость, сдѣлаться смѣшною, вполнѣ проявиться, принять образъ и лицо, словомъ — созрѣть; тогда она прорвется и сама собою уничтожится. Когда преслѣдуешь зло, надо видѣть его передъ собою, чтобъ можно было показать его другимъ. Вотъ почему тѣ, которые хлопочутъ въ его пользу, сражаютъ его скорѣе другихъ, ему противоборствующихъ. Это единственная и притомъ очень важная заслуга со стороны людей, которые всю жизнь свою бьются изъ разныхъ, полезныхъ ихъ благосостоянію, лжей.

---

*) Писано въ 1841 году.

*

Истина только въ началѣ встрѣчаетъ сильное сопротивленіе, но чѣмъ она больше выясняется, чѣмъ больше становится фактомъ, тѣмъ большее число пріобрѣтаетъ себѣ друзей и поборниковъ. Ложь идетъ обратнымъ ходомъ: сильная, пока не вполнѣ проявится, она уничтожается сама собою, подобно призраку, изчезающему отъ лучей свѣта.

«Народность»—великое дѣло и въ политической жизни и въ литературѣ; только, подобно всякому истинному понятію, она сама по себѣ — односторонность, и является истинною только въ примиреніи съ противоположною ей стороною. Противоположная сторона «народности» есть «общее» въ смыслѣ «обще-человѣческаго». Какъ ни одинъ человѣкъ не долженъ существовать отдѣльно отъ общества, такъ ни одинъ народъ не долженъ существовать внѣ человѣчества. Человѣкъ, существующій внѣ народной стихіи,—призракъ; народъ, несознающій себя живымъ членомъ въ семействѣ человѣчества,—не нація, но племя, подобное калмыкамъ и черкесамъ, или живой трупъ, подобно китайцамъ, японцамъ, персіянамъ и туркамъ. Безъ народнаго характера, безъ національной физіономіи, государство—не живое органическое тѣло, а механическій препаратъ. Но съ другой стороны и національнаго духа еще недостаточно для того, чтобъ народъ могъ считать себя чѣмъ-нибудь существеннымъ и дѣйствительнымъ въ общности міроздавія. Въ томъ и другомъ случаѣ—народъ есть односторонность и крайность, а слѣдовательно и призракъ. Чтобъ народъ былъ дѣйствительно историческимъ явленіемъ, его народность необходимо должна быть только формою, проявленіемъ идеи человѣчества, а не самою идеею. Все особное и единичное, всякая индивидуальность дѣйствительно существуетъ только общимъ, которое есть его содержаніе, и котораго она только выраженіе и форма. Индивидуальность — призракъ безъ общаго; общее, въ свою очередь, призракъ безъ особнаго, индивидуальнаго проявленія. И потому, люди, которые требуютъ въ литературѣ одной «народности», требуютъ какого-то призрачнаго и пустаго «ничего»; съ другой стороны, люди, которые требуютъ въ литературѣ совершеннаго отсутствія народности, думая тѣмъ сдѣлать литературу всѣмъ равно доступною и общею, т. е. человѣческою, также требуютъ какого-то призрачнаго и пустаго «ничего». Первые хлопочутъ о формѣ безъ содержанія; вторые—о содержаніи безъ формы. Тѣ и другіе не понимаютъ, что ни форма безъ содержанія, ни содержаніе безъ формы существовать не могутъ, а если и существуютъ, то въ первомъ случаѣ, какъ пустой сосудъ страннаго и нелѣпаго вида, а во второмъ, какъ миражи, которые всѣмъ видимы, но которые въ то же время почитаются несуществующими предметами. Очевидно, что только та литература истинно народна, которая, въ то же время, есть литература обще-человѣческая; и только та литература — истинно-человѣческая, которая, въ то же время, и народна. Одно безъ другаго существовать не должно и не можетъ. Намъ скажутъ въ опроверженіе, что нѣтъ племени на землѣ, которое бы, при всей своей ничтожности, не имѣло у себя поэзіи; а какъ всякая поэзія есть дѣйствительно существующій фактъ, то, слѣдовательно, можно имѣть народную поэзію и не принадлежа къ семейству человѣческаго рода. Возраженіе, только кажущееся основательнымъ! Нѣтъ на землѣ племени, которое не принадлежало бы къ семейству человѣческаго рода; но дѣло въ томъ, что одно племя меньше, а другое больше принадлежитъ человѣчеству, и что, въ этомъ отношеніи, всѣ племена и народы представляютъ собою цѣпь, которой звенья съ обоихъ концовъ постепенно увеличиваются къ центру. Египтяне такъ же историческій народъ, какъ и евреи; но важность ихъ для человѣчества далеко не одинакова: первые внесли особый элементъ въ многосложную жизнь Греціи и только этимъ упрочили свое существованіе въ исторіи; результатомъ же существованія евреевъ была божественная книга, покорившая теперь подъ свою спасительную власть лучшую часть человѣчества и готовая скоро покорить весь міръ. Потому, нѣтъ нужды говорить, который изъ этихъ двухъ народовъ болѣе принадлежитъ человѣчеству. Гдѣ только человѣкъ владѣетъ словомъ, любитъ и ненавидитъ, блаженствуетъ и страдаетъ, тамъ уже является и человѣчество, тамъ уже есть и жизнь и поэзія; но большая разница въ объемѣ слова, любви, ненависти, блаженства и страданія между дикимъ отаитяниномъ и образованнымъ европейцемъ, между финномъ, калмыкомъ, тунгузомъ—и французомъ, нѣмцемъ, англичаниномъ. Такая же разница и между литературами. Есть люди, которые посвящаютъ цѣлую жизнь изученію греческой литературы: но едва ли человѣкъ съ умомъ и душою посвятитъ всю жизнь свою на изученіе чухонской литературы!..

Важность и достоинство народовъ опредѣляется ихъ историческимъ значеніемъ. Народъ, не имѣющій исторіи,—ничто, хотя бы занималъ собою половину земнаго шара и считалъ свое народонаселеніе сотнями милліоновъ. Такъ нынѣшніе Персіяне хотя и составляютъ значительное го-

сударство въ Азіи, но не имѣютъ исторіи, потому что перемѣны династій и властителей еще не составляютъ исторіи.

Поэзія каждаго народа есть непосредственное выраженіе его сознанія; отъ этого, поэзія тѣсно слита съ жизнію народа. Вотъ причина, почему поэзія должна быть народною, и почему поэзія одного народа не похожа на поэзію всѣхъ другихъ народовъ. Для всякаго народа есть двѣ великія эпохи жизни: эпоха естественной непосредственности, или младенчества, и эпоха сознательнаго существованія. Въ первую эпоху жизни, національная особность жизни каждаго народа выражается рѣзче, и тогда его поэзія бываетъ по преимуществу народною. Въ этомъ смыслѣ, народная поэзія отличается рѣзкою особностію, и потому болѣе доступна уразумѣнію всей массы своего народа, и болѣе недоступна для другихъ народовъ. Русская пѣсня сильно дѣйствуетъ на русскую душу, но нѣма для иностранца и непереводима ни на какой другой языкъ. Во вторую эпоху существованія народа, поэзія его дѣлается менѣе доступною для массы народа и болѣе доступною для всѣхъ другихъ народовъ. Русскій мужикъ не пойметъ Пушкина, но за то Пушкинская поэзія доступна всякому образованному иностранцу и удобо-переводима на всѣ языки. Если народъ ничтоженъ въ историческомъ значеніи, его естественная (народная) поэзія всегда выше его художественной поэзіи, потому что послѣдняя болѣе требуетъ обще-человѣческихъ элементовъ и если не находитъ ихъ въ жизни своего народа, то дѣлается подражательною. Такъ, народная чешская поэзія и богата и сильна, а художественная не представляетъ ничего великаго.

Художественная поэзія [историческаго народа] всегда выше естественной, или собственно народной. Послѣдняя только младенческій лепетъ народа, міръ темныхъ предощущеній, смутныхъ предчувствій, часто она не находитъ слова для выраженія мысли и прибѣгаетъ къ условнымъ формамъ—къ аллегоріямъ и символамъ; художественная поэзія есть, напротивъ, опредѣленное слово мужественнаго сознанія, форма, равновѣсная заключающейся въ ней мысли, міръ положительной дѣйствительности; она всегда выражается образами опредѣленными и точными, прозрачными и ясными, равносильными идеѣ. Мы помнимъ, какъ въ разгарѣ романтическаго броженія, многіе утверждали у насъ, что народная пѣсня выше всякаго художественнаго произведенія, и что будто-бы какой-нибудь Пушкинъ за честь себѣ ставилъ поддѣлаться подъ простой и наивный складъ

народной пѣсни: смѣшное заблужденіе, впрочемъ, понятное въ эпоху односторонняго увлеченія! Нѣтъ, одно небольшое стихотвореніе истиннаго художника-поэта неизмѣримо выше всѣхъ произведеній народной поэзіи, вмѣстѣ взятыхъ! И если художникъ поэтъ настраиваетъ свою разнообразную, гармоническую лиру на монотонный ладъ народной мелодіи — онъ дѣлаетъ этимъ честь народной поэзіи и обнаруживаетъ могущество Протея, способнаго являться во всѣхъ формахъ. Его народная пѣснь выше всѣхъ собственно народныхъ пѣсней, вмѣстѣ взятыхъ: произведеніе, которое выходитъ изъ творческаго духа, обладающаго своимъ предметомъ, всегда выше того, которое выходитъ изъ духа, покореннаго своимъ предметомъ. И совсѣмъ тѣмъ въ народной, или естественной, поэзіи есть нѣчто такое, чего не можетъ замѣнить намъ художественная поэзія. Никто не будетъ спорить, что реквіемъ Моцарта или соната Бетховена неизмѣримо выше всякой народной музыки, — это доказывается даже и тѣмъ, что первыя никогда не наскучатъ, но всегда являются болѣе новыми, а вторая хороша вовремя и изрѣдка; но тѣмъ не менѣе неоспоримо, что власть народной музыки безконечна надъ чувствомъ. Не диво, что русскій мужичекъ и плачетъ и пляшетъ отъ своей музыки; но то диво, что и образованный русскій, музыкантъ въ душѣ, поклонникъ Моцарта и Бетховена, не можетъ защититься отъ неотразимаго обаянія однообразнаго, заунывнаго и удалаго напѣва народной пѣсни... Возрастъ мужества выше младенчества — нѣтъ спора; но отчего же звуки нашего дѣтства, его воспоминанія даже и въ старости, потрясаютъ всѣ струны нашего сердца радостію и грустію, и вокругъ поникшей головы нашей вызываютъ свѣтлыхъ духовъ любви и блаженства?.. Оттого, что младенчество есть необходимый и разумный періодъ нашего существованія, который бываетъ только разъ въ жизни и больше не возвращается... Это время нашего единства съ природою, въ которомъ такъ много простодушной и невинной любви; время нашего непосредственнаго сознанія, въ которомъ все было ясно, безъ тяжкихъ думъ и тревожныхъ вопросовъ, какъ будто бы сильфы и феи дружелюбно нашептывали сердцу священныя откровенія, и небесная манна сама падала на землю, неорошенную потомъ труда и заботъ.

Да, мысль выше непосредственнаго чувства, пора мужества выше поры младенчества; но все же и въ непосредственномъ чувствѣ, и въ порѣ дѣтства, есть нѣчто такое, чего нѣтъ ни въ разумномъ сознаніи, ни въ гордой возмужалости, что бываетъ только разъ въ жизни и больше не возвра-

щается... Такъ и для народа: онъ все тотъ же и въ эпоху разумнаго сознанія, какъ и въ эпоху непосредственнаго чувства; но его непосредственное чувство было почвою, изъ которой возникъ и развился цвѣтъ и плодъ его разумнаго сознанія. Все послѣдующее есть результатъ предыдущаго: разумная мысль часто есть только сознанное преданіе темной старины, а знаніе есть только уясненное предчувствіе; а страна миѳовъ и таинственныхъ предреченій есть страна, полная очарованія и чудесъ... Жизнь распадается на множество сторонъ и вновь совокупляется въ единое и цѣлое; единое выше множества, цѣлое выше частей, но и во всякой отдѣльности есть нѣчто свое, незамѣнимое цѣлымъ. Въ художественной поэзіи заключаются всѣ элементы народной, и сверхъ того есть еще нѣчто такое, чего нѣтъ въ народной поэзіи: однакожъ, тѣмъ не менѣе народная поэзія имѣетъ для насъ свою цѣну такъ, какъ она есть, — въ ея чистомъ, безпримѣсномъ элементѣ, въ ея простой, безыскусственной и часто грубой формѣ.

В. Бѣлинскій, V, 23—35.

Б. Обще-человѣческое въ поэзіи.

Что такое обще-человѣческое? Разумѣется, то, что̀ составляетъ общій интересъ всѣхъ и каждаго, то, что всѣхъ волнуетъ, во всѣхъ находитъ отзывъ, служитъ невидимымъ рычагомъ дѣятельности всѣхъ и каждаго. «Стало-быть—деньги!» воскликнетъ иной читатель: «чему же другому и быть!» Не споримъ съ тѣми, кто уже такъ глубокъ въ этомъ убѣжденіи, что его нельзя переспорить, но для многихъ другихъ, еще не слишкомъ крѣпкихъ въ подобномъ вѣрованіи, и для немногихъ, совершенно чуждыхъ ему, скажемъ нѣсколько словъ объ «общемъ» людей. Такъ какъ общее людей есть то, что связываетъ людей между собою, то не споримъ, что и взаимныя нужды и отношенія суть общее. Но это еще не то общее, о которомъ говоримъ мы: есть между людьми другое высшее, благороднѣйшее, достойнѣйшее ихъ общее: это—любовь. Но любовь есть только чувство, и потому что-то инстинктуальное, невольное и безсознательное. Любовь, какъ чувство, свойственна и животнымъ... Любовь человѣка должна быть выше, а для этого она должна быть сознательною, должна имѣть разумное содержаніе. Вы, читатель, имѣете друга; онъ погибаетъ, — и

вы спасаете его съ опасностію собственной жизни или съ пожертвованіемъ собственнаго благосостоянія. Это высокій и прекрасный подвигъ, но это еще не любовь, а только дѣйствіе любви; любви должно искать въ причинахъ вашей любви къ другу, въ томъ, что связываетъ васъ съ нимъ дружбою. Мы нисколько не отвергаемъ дѣйствительности факта, что и величайшіе злодѣи иногда погибаютъ другъ за друга; но причина этого—привычка считать жизнь ни за что, и еще болѣе—взаимная нужда другъ въ другѣ, т. е., сперва безсознательность ожесточенія, а потомъ эгоизмъ: слѣдственно, тутъ о любви нечего и говорить. Связываютъ людей еще и общія страсти, пристрастія, привычки, какъ-то: вино, карты, сплетни и проч.; но въ подобнаго рода связяхъ не бываетъ примѣровъ самоотверженія. Итакъ, ваша любовь къ другу, доказанная самопожертвованіемъ, должна же на чемъ нибудь основываться, вы за что же нибудь должны любить вашего друга, а онъ васъ, словомъ, между вами должно же быть что нибудь общее?.. Такъ,—и ужъ конечно это то, что составляетъ человѣческое достоинство, что дѣлаетъ человѣка человѣкомъ, что называется благомъ, истиною, красотою, долгомъ, обязанностію, знаніемъ и т. п. А благо, истина, красота, долгъ, честь, слава, доблесть, знаніе, все это — идеи, слѣдственно, все это „общее". И потому, любя вашего друга, вы любите въ немъ не что нибудь частное, случайное, ему одному принадлежащее (какъ, напримѣръ, цвѣтъ волосъ, голосъ, лицо); но тотъ Прометеевъ огонь, то божественное начало, которое есть общее наслѣдіе человѣческой натуры, словомъ — идею. Вы скажете, что, не смотря на то, вы все-таки любите и лицо, и голосъ, и поступь, и манеры, и всю непосредственность вашего друга: оно такъ и должно быть, и въ томъ-то и состоитъ взаимное отношеніе общаго къ особному и особнаго къ общему, что они въ человѣкѣ не приклеиваются другъ къ другу внѣшнимъ образомъ, такъ, что можно было бы сказать, что въ немъ общее и что особное, но взаимно проникаютъ другъ друга, неразрывно, органически сливаются другъ съ другомъ. Человѣкъ состоитъ изъ тѣла и души, но вѣдь нельзя же сказать: вотъ въ немъ тѣло, а вотъ душа; доселѣ анатомія и физіологія не нашли (и никогда не найдутъ) мѣста въ тѣлѣ, гдѣ живетъ душа, и какъ тѣло безъ души, такъ и душа безъ тѣла есть отвлеченное понятіе, а не дѣйствительное явленіе, не человѣкъ. Чѣмъ болѣе проникнутъ человѣкъ общимъ, тѣмъ разительнѣе достоинство и прелесть его личности, тѣмъ онъ особнѣе, такъ сказать, и мы, думая любить его за черты лица

или голосъ, любимъ его за душу, а думая любить за душу, любимъ за лицо, рѣчь и манеры. Опредѣлительно можно сказать на этотъ счетъ только то, что особное получаетъ свое достоинство только отъ общаго, и что любить можно только идею. Намъ возразятъ, что есть люди, одаренные сильною способностію любить, и которые часто устремляютъ свою любовь на предметы, не совсѣмъ достойные ея, или видя въ нихъ мнимыя достоинства, или просто по привычкѣ, или вслѣдствіе особенной обстановки обстоятельствъ. Это ничего не доказываетъ, кромѣ безсознательности. Позорно въ человѣкѣ отсутствіе всякаго чувства; но любовь всегда есть признакъ человѣческаго достоинства, на какой бы ступени ни стояла она; высшая же, дѣйствительная любовь есть любовь сознательная, разумная.

Каждый человѣкъ—самъ себѣ цѣль; назначеніе каждаго человѣка—развить въ себѣ все человѣческое, общее, и насладиться имъ. Всѣ люди имѣютъ равное право на дары духа,—разумѣется, въ той мѣрѣ, въ какой каждый изъ нихъ, по своей натурѣ, можетъ вмѣстить въ себѣ. Но есть особый родъ людей, которые по преимуществу могутъ назваться любимцами неба: это—великіе историческіе дѣйствователи. Они выражаютъ своею личностію все, что составляетъ сущность народа или человѣчества въ ихъ эпоху; они страдаютъ и блаженствуютъ за милліоны; они—олицетворенная идея, „личное—общее“ своего времени. И потому ихъ личности не что-нибудь преходящее, но вѣчное, никогда неумирающее. Онѣ представляютъ собою „общее“, и потому до нихъ всѣмъ и каждому дѣло, всякая живая душа откликнется на ихъ имя, все интересуется ихъ участью, даже малѣйшими подробностями ихъ частной жизни. Заговорите съ послѣднимъ безграмотнымъ русскимъ мужичкомъ въ глуши отдаленной провинціи, заговорите съ нимъ о Петрѣ Великомъ, о Наполеонѣ, — и онъ будетъ васъ слушать, будетъ съ участіемъ васъ разспрашивать. «Что-жъ ему Гекуба?» спрашиваете вы вопросомъ Гамлета... Общее, общее! — отвѣчаю я вамъ. Въ чемъ бы ни проявилось оно—въ исполинской ли мысли Петра преобразовать народъ; въ исполинской ли мысли Наполеона дать законы всему міру, въ исполинской ли художественной дѣятельности Шекспира,.. и какъ бы ни кончилось оно—полною ли побѣдою и полнымъ оправданіемъ при жизни, островомъ ли св. Елены, полнотою ли славы при жизни... — оно общее, всѣмъ равно принадлежащее, и потому каждый и знаетъ о немъ, какъ о своихъ собственныхъ нуждахъ, хотя бы и вѣка отдѣляли его отъ него... V, 40—43.

в) Предметъ искусства.

Предметъ искусства есть общее, въ значеніи котораго мы условились*) съ читателями. Но въ искусствѣ, какъ и въ природѣ и въ исторіи, общее, чтобъ не оставаться отвлеченною идеею, должно обос бляться въ отдѣльныя органическія явленія. Посему, всякое художественное произведеніе есть нѣчто отдѣльное, особное, но проникнутое общимъ содержаніемъ — идеею. Въ художественномъ произведеніи идея съ формою должна быть органически слита, какъ душа съ тѣломъ, такъ что уничтожить форму—значитъ уничтожить идею, и наоборотъ. Сущность искусства—уравновѣшеніе общаго съ особнымъ, идеи съ формою. Въ искусствѣ, форма прежде всего, потому что все въ ней; она не должна быть внѣшнимъ средствомъ для выраженія идеи, но самою идеею въ чувственномъ проявленіи. И посему, какъ трудно опредѣлить значеніе того или другаго человѣка, почти такъ же трудно и опредѣлить идею художественнаго произведенія. Единосущность идеи съ формою такъ велика въ искусствѣ, что ни ложная идея не можетъ осуществиться въ прекрасной формѣ, ни прекрасная форма быть выраженіемъ ложной идеи. Если въ произведеніи искусства форма преобладаетъ надъ идеею, — это значитъ, что идея не довольно опредѣленна и ясна для созерцанія творящаго, и тогда форма не можетъ быть вполнѣ прекрасна, и произведеніе можетъ быть даже уродливо, какъ неудачный порывъ къ творческому сознанію. Таковы грубо-изваянные или грубо вырѣзанные идолы языческихъ племенъ, стоящихъ на низшей степени развитія. Причина ихъ безобразія не младенческое состояніе технической стороны искусства у племени, а бѣдность и, слѣдственно, неопредѣленность идеи, которая не можетъ подняться выше туманнаго предчувствія истины. Вообще, недозрѣвшая мысль если высказывается иногда удачно въ искусствѣ, то въ подробностяхъ, а не въ цѣломъ. Этимъ объясняется чудовищность символическихъ храмовъ и идоловъ Индіи, равно

---

*) См. выше: «Обще-человѣческое въ поэзіи».

какъ и чудовищная огромность «Магабгараты» и «Рамайяны», въ которыхъ цѣлое поглощается длинными эпизодами, а высокія красоты поэзіи мѣняются съ дикими образами и случайностями. Египетскія статуи ужъ ближе къ истинному искусству; онѣ отличаются даже изяществомъ внѣшней отдѣлки; но ихъ лица бѣдны выраженіемъ, позы принужденны и связаны. Въ греческой статуѣ жизнь и свобода сочетались съ красотою и граціею; это истинные боги, сошедшіе на землю. Вообще, въ греческомъ искусствѣ идея уравновѣсилась съ формою, и потому искусство грековъ есть болѣе искусство, чѣмъ даже искусство новѣйшаго времени. Если въ искусствѣ преобладаетъ идея надъ формою, тогда искусство теряетъ свое чистое, первоначальное значеніе и, по степени преобладанія, соприкасается съ другими абсолютными сферами сознанія, дѣлаясь для нихъ какъ бы средствомъ и чрезъ то пріобрѣтая не менѣе важное, но уже новое значеніе. V, 43—45.

Г) «Народность» въ искусствѣ, какъ слѣдствіе обособленія «общаго».

Идея народности въ искусствѣ вытекаетъ прямо изъ процесса обособленія общаго. Самое человѣчество, хотя и нѣтъ ничего выше его изъ существующаго вовнѣ, есть уже нѣчто особенное,—тѣмъ болѣе народъ. Если художникъ изображаетъ въ своемъ произведеніи людей, то, во-первыхъ, каждый изъ нихъ долженъ быть человѣкомъ, а не призракомъ, долженъ имѣть физіономію, характеръ, нравъ, свои привычки, словомъ, всѣ индивидуальные признаки, какими каждая личность отличается въ дѣйствительности отъ всякой другой личности. Потомъ, каждый изъ нихъ долженъ принадлежать къ извѣстной націи и къ извѣстной эпохѣ, потому что человѣкъ, внѣ національности, есть не дѣйствительное существо, а отвлеченное понятіе. Изъ этого ясно видно, что національность въ художественномъ произведеніи есть не заслуга, а только необходимая принадлежность творчества, являющаяся безъ всякаго усилія со стороны поэта. И потому, чѣмъ выше произведеніе въ художественномъ отношеніи, тѣмъ оно и національнѣе, и хвалить великаго художника за національность его творенія — все

равно, что хвалить великаго астронома за то, что при вычисленіяхъ своихъ онъ не ошибается въ таблицѣ умноженія. Въ самомъ дѣлѣ, что за заслуга со стороны русскаго, что его дѣти отличаются русскою физіономіею? Конечно, чтобъ быть національнымъ поэтомъ, нужно сперва быть великимъ человѣкомъ, представителемъ духа своей націи; но изъ этого-то и слѣдуетъ, что великій талантъ дѣлаетъ поэта національнымъ, а не національность дѣлаетъ его великимъ поэтомъ: послѣднее есть только необходимое слѣдствіе перваго. При извѣстіи о вновь родившемся человѣкѣ, никто не спрашиваетъ, есть ли у него глаза и руки, сколько ногъ и нѣтъ ли роговъ и хвоста: если онъ человѣкъ, такъ ужъ само собою разумѣется, что у него есть и глаза и руки, ногъ всего двѣ, а не четыре, а роговъ и хвоста нѣтъ. Такъ и въ искусствѣ: если произведеніе художественно, то само собою оно и національно; въ противномъ же случаѣ, оно не можетъ быть и художественнымъ произведеніемъ, а будетъ аллегоріею, символомъ, или просто надутымъ и холоднымъ призракомъ, гдѣ общее не обособилось органически, а только прикрылось лоскутьями натянутаго вымысла, который не вывелъ вовнѣ, а только закрылъ его смыслъ. Это относится не къ однимъ тѣмъ произведеніямъ, которыхъ содержаніе берется изъ дѣйствительной жизни, какъ въ романѣ, повѣсти, драмѣ, комедіи, но и къ лирическимъ поэмамъ. «Фаустъ» Гёте—міровое, обще-человѣческое произведеніе; но тѣмъ не менѣе, читая его, вы видите, что оно могло родиться только въ фантазіи нѣмца, и Байроновъ «Манфредъ», явно навѣянный «Фаустомъ», уже нисколько не вѣетъ германскимъ духомъ. Хотя Шекспиръ, въ своихъ драмахъ, выводилъ и не однихъ англичанъ, но и французовъ, и нѣмцевъ, и итальянцевъ, и даже древнихъ римлянъ и грековъ, но, читая его, вы понимаете, что только въ Англіи могъ явиться такой драматургъ... Какъ ни разнообразенъ, какъ ни міробъемлющъ Гёте въ своихъ созданіяхъ, но каждое изъ нихъ вѣетъ нѣмецкимъ и, сверхъ того, еще «Гётевскимъ» духомъ. Хотя въ большей части лирическихъ піесъ Пушкина, и даже въ нѣкоторыхъ эпическихъ его произведеніяхъ, какъ въ «Донъ-Жуанѣ», и содержаніе, и форма, повидимому, чисто европейскія; но и въ нихъ Пушкинъ является истиннымъ національнымъ русскимъ поэтомъ, уже по одному тому, что ихъ никогда нельзя смѣшать ни съ Байроновскими, ни съ Гётевскими, ни съ Шиллеровскими созданіями, и нельзя иначе назвать, какъ «Пушкинскими». Повторяемъ: это необходимо, это лежитъ въ сущности творчества: изъ какого бы міра ни бралъ

поэтъ содержаніе для своихъ созданій, къ какой бы націи ни принадлежали его герои, самъ онъ всегда остается представителемъ духа своей націи, смотритъ на предметъ *ея* глазами и кладетъ на нихъ *ея* печать. И чѣмъ геніальнѣе поэтъ, тѣмъ общѣе его созданія, а чѣмъ они общѣе, тѣмъ національнѣе и оригинальнѣе. Чѣмъ отличается геній отъ таланта? Тѣмъ, что, будучи оригинальнымъ, онъ въ то же время и общѣе таланта. Гофманъ—великій талантъ; но онъ далеко низшее явленіе въ сравненіи съ Гёте и Шиллеромъ: онъ выразилъ только одну сторону германскаго духа, тогда какъ тѣ, каждый по своему, исчерпали всю глубину его, выразили всѣ стороны его. И потому оригинальность Гофмана для многихъ кажется странностію, и многіе люди съ эстетическимъ чувствомъ, понимая Шиллера и Гёте, не понимаютъ Гофмана. Причина этому не оригинальность Гофмана, а ея источникъ, не довольно общій, чтобъ могъ возвысить ее до абсолютнаго; оригинальность все-таки остается необходимымъ условіемъ не только генія, но даже самаго незначительнаго таланта: только сфера бездарности отличается безличною общностью, для которой не существуетъ ни пространства, ни времени, ни націи, ни колорита, ни тона, — которая во всѣхъ странахъ и во всѣ времена, отъ начала міра до нашихъ дней, выражается однимъ языкомъ и одними и тѣми же словами. V, 45—47.

Д) Типъ, какъ сліяніе общаго и особнаго.

Условія обособленія общаго въ произведеніяхъ искусства не оканчиваются только національностью и оригинальностью *): безъ типизма нѣтъ ни той, ни другой.

Типъ (первообразъ) въ искусствѣ—то же, что родъ и видъ въ природѣ, что герой въ исторіи. Въ типѣ заключается торжество органическаго сліянія двухъ крайностей—общаго и особнаго. Типическое лицо есть представитель цѣлаго рода лицъ, нарицательное имя многихъ предметовъ, выражаемое, однако же, собственнымъ именемъ. Такъ, напримѣръ, Отелло—собственное имя, принадлежащее только одному лицу, изображенному Шекспиромъ; но, видя человѣка въ припадкѣ ревности, мы называемъ его Отелло, хотя бы этотъ человѣкъ назывался Иваномъ или Петромъ, и былъ русскій или нѣмецъ, а не мавръ.

*) См. предыдущую главу.

Въ этомъ же смыслѣ, всѣ герои поэмъ, драмъ и повѣстей Пушкина, «Горя отъ ума» Грибоѣдова, повѣстей Гоголя—типы. Боже мой, если посмотрѣть, на сколькихъ людей приходится такъ ловко, какъ будто по нихъ шито, достославное имя одного Ивана Александровича Хлестакова!.. Это не эклектическое собраніе рѣзкихъ чертъ одной и той же идеи, а общая идея, обособившаяся въ художественно-созданномъ лицѣ, это лицо и вмѣстѣ—идея; а какъ одна и та же идея является въ дѣйствительности въ безконечномъ разнообразіи, то въ лицѣ, вполнѣ выразившемъ ее собою, видится множество лицъ.

Но и здѣсь еще не конецъ условіямъ обособленія общаго въ искусствѣ. Художественное произведеніе должно быть цѣлымъ, единымъ, особнымъ и замкнутымъ въ себѣ міромъ. Въ немъ общая идея, пріявъ плоть и образъ, такъ сказать, приковывается къ пространству и времени, и притомъ къ извѣстному пространству и къ извѣстному времени. Оно овеществляется, явившись въ формѣ; но, дѣлаясь матеріею, оно не перестаетъ быть духомъ: принадлежа ничтожному клочку земли, на которомъ разыгралась драма, оно гражданинъ всего міра; принадлежа къ ничтожному мгновенію, въ которое совершилось событіе, оно достояніе вѣчности. И потому, художественное произведеніе и конечно и безконечно вмѣстѣ: конечно—потому что состоитъ въ кускѣ мрамора, въ лоскуткѣ полотна, въ книгѣ, можетъ быть взято руками, перенесено, истреблено, а главное потому, что выражаетъ одинъ извѣстный случай, небольшое число людей или мгновенное ощущеніе; оно безконечно, потому что выраженный имъ случай заключаетъ въ себѣ возможность безчисленнаго множества подобныхъ случаевъ; изображенные имъ люди заключаютъ въ себѣ множество людей, которые были, есть и всегда могутъ быть, а мгновенное ощущеніе поэта есть достояніе, собственность милліоновъ людей,—словомъ, потому что въ его конечной формѣ выразилось безконечное, общее, непреходящее—идея, духъ. Кто не умѣетъ въ своемъ разумѣніи примирить этихъ двухъ противоположныхъ понятій—конечнаго и безконечнаго, тотъ правъ въ отношеніи къ себѣ, хотя и виноватъ передъ истиною, думая, что «Иліада» для насъ—мертвая буква, ибо-де «мы не греки и не римляне».

Истинное и полное сліяніе общаго съ особнымъ возможно только чрезъ уравновѣшеніе идеи съ формою, слѣдственно только въ художественной поэзіи.

В. Бѣлинскій.

Соч., V, 23—49.

---

20. Дѣленіе поэзіи.

(1840).

Поэзія есть истина въ формѣ созерцанія; ея созданія—воплотившіяся идеи, видимыя, созерцаемыя идеи. Слѣдовательно, поэзія есть та же философія, то же мышленіе, потому что имѣетъ то же содержаніе—абсолютную истину, но только не въ формѣ діалектическаго развитія идеи изъ самой себя, а въ формѣ непосредственнаго явленія идеи въ образѣ. Поэтъ мыслитъ образами, онъ не доказываетъ истины, а показываетъ ее. Но поэзія не имѣетъ цѣли внѣ себя—она сама себѣ цѣль; слѣдовательно, поэтическій образъ не есть что-нибудь внѣшнее для поэта или второстепенное, не есть средство, но есть цѣль: въ противномъ случаѣ онъ не былъ бы образомъ, а былъ бы символомъ. Поэту представляются образы, а не идея, которой онъ изъ-за образовъ не видитъ, и которая, когда сочиненіе готово, доступнѣе мыслителю, нежели самому творцу. Посему поэтъ никогда не предполагаетъ себѣ развить ту или другую идею, никогда не задаетъ себѣ задачи: безъ вѣдома и безъ воли его возникаютъ въ фантазіи его образы и, очарованный ихъ прелестью, онъ стремится изъ области идеаловъ и возможности перенести ихъ въ дѣйствительность, т. е. видимое одному ему сдѣлать видимымъ для всѣхъ. Высочайшая дѣйствительность есть истина; а какъ содержаніе поэзіи—истина, то и произведенія поэзіи суть высочайшая дѣйствительность. Поэтъ не украшаетъ дѣйствительности, не изображаетъ людей, какими они должны быть, но каковы они суть. III, 353—354.

Раздѣленіе поэзіи на три рода—лирическую, эпическую и драматическую, выходитъ изъ ея значенія, какъ сознанія истины и, слѣдовательно, изъ взаимныхъ отношеній сознающаго духа—субъекта, къ предмету сознанія—объекту. Лирическая поэзія выражаетъ субъективную сторону человѣка, открываетъ нашему взору внутренняго человѣка, и потому вся

она—ощущеніе, чувство, музыка. Эпическая поэзія есть объективное изображеніе совершившагося со времени событія, картина, которую показываетъ вамъ художникъ, выбирая для васъ лучшія точки зрѣнія, указывая на всѣ ея стороны. Драматическая поэзія есть примиреніе этихъ двухъ сторонъ, субъективной, или лирической, и объективной, или эпической. Передъ вами не совершившееся, но совершающееся событіе; но поэтъ вамъ сообщаетъ его, но каждое дѣйствующее лицо выходитъ къ вамъ само, говоритъ вамъ за самого себя. Въ одно и то же время видите вы его съ двухъ точекъ зрѣнія: оно увлекается общимъ водоворотомъ драмы и дѣйствуетъ волею и неволею сообразно съ своими отношеніями къ прочимъ лицамъ и идеѣ цѣлаго созданія—вотъ его объективная сторона; оно раскрываетъ передъ вами свой внутренній міръ, обнажаетъ всѣ изгибы сердца своего, вы подслушиваете его нѣмую бесѣду съ самимъ собою—вотъ его субъективная сторона. Поэтому-то въ драмѣ всегда видите вы два элемента: эпическую объективность дѣйствія въ цѣломъ, и лирическія выходки и изліянія въ монологахъ, до того лирическія, что онѣ непремѣнно должны быть писаны стихами, и переданныя прозою теряютъ свой поэтическій букетъ и переходятъ въ надутую прозу, чему доказательствомъ могутъ служить лучшія мѣста Шекспировыхъ драмъ, переведенныхъ прозою. Въ лирической поэзіи поэтъ является намъ субъектомъ, и потому-то въ ней такъ часто и такую важную роль играетъ его личность, его я, а ощущенія и чувства, о которыхъ онъ говоритъ, какъ о своихъ собственныхъ, будто бы одному ему принадлежащихъ, мы приписываемъ себѣ, узнаемъ въ нихъ моменты собственнаго духа. Эпическій поэтъ, скрываясь за событіями, которыя заставляетъ насъ созерцать, только подразумѣвается, какъ лицо, безъ котораго мы не знали бы о совершившемся событіи; онъ даже и не всегда бываетъ незримо-присутствующимъ лицомъ: онъ можетъ позволять себѣ обращенія и къ самому себѣ, говорить о себѣ или, по крайней мѣрѣ, подавать свой голосъ объ изображаемыхъ имъ событіяхъ. Въ драмѣ, напротивъ, личность поэта исчезаетъ совсѣмъ и какъ бы даже не предполагается существующею, потому что въ драмѣ и событіе говоритъ само за себя, современно представляясь совершающимся, и каждое изъ дѣйствующихъ лицъ говоритъ само за себя, современно развиваясь и съ внутренней и съ внѣшней стороны.

В. Бѣлинскій.

Т. III, 357—358.

Глава VII.

Историческое направленіе.

Чтенія объ искусствѣ, И. Тэна.

21. А. Методъ изученія художественныхъ произведеній и опредѣленіе ихъ сущности.

I.

Исходная точка историческаго метода.—Отысканіе тѣхъ неразрывныхъ цѣлыхъ (des ensembles), съ которыми связано художественное произведеніе. — Цѣль и методъ эстетики. — Противопоставленіе методовъ — догматическаго и историческаго.

Исходная точка [историческаго] метода заключается въ признаніи того, что художественное произведеніе не есть одинокое, особнякомъ стоящее явленіе, и въ отысканіи поэтому того цѣлаго, которымъ оно обусловливается и объясняется.

Первый шагъ не труденъ. Прежде всего, очевидно, художественное произведеніе,—картина, трагедія, статуя, составляютъ часть цѣлаго,—именно часть всей дѣятельности художника, творца ихъ. Это понятія элементарныя. Всякому извѣстно, что различныя произведенія одного художника всѣ родственны другъ другу, какъ дѣти одного и того же отца, т. е., всѣ имѣютъ между собою замѣтное сходство. Вы знаете, что у каждаго художника есть свой стиль, встрѣчаемый во всѣхъ его произведеніяхъ. Если это живописецъ,—у него есть свой колоритъ, роскошный или тусклый, свои любимые типы, благородные или площадные, свои позы

свой образъ сочиненія, даже своя манера писать, своя грунтовка, своя лѣпка, своя накладка красокъ, своя отдѣлка. Если это писатель,—у него свои герои, пылкіе или нѣжные, свои завязки, запутанныя или простыя, свои развязки, трагическія или комическія, своя особенность въ стилѣ, свои періоды и даже свои любимыя слова и выраженія. Это до того справедливо, что если вы, не объявляя имени мастера, представите произведеніе одного изъ сколько-нибудь извѣстныхъ художниковъ знатоку, онъ почти несомнѣнно откроетъ, чье оно; даже болѣе: если знатокъ обладаетъ достаточной опытностью и достаточно тонкимъ тактомъ, онъ можетъ опредѣлить, къ какому именно времени изъ жизни художника и къ какому періоду его развитія относится предъявленное ему вами художественное произведеніе.

Вотъ первое цѣлое, съ которымъ связано художественное созданіе. Вотъ теперь другое.

Этотъ же самый художникъ, разсматриваемый въ связи со всѣмъ тѣмъ, что произвелъ онъ, не есть что либо одинокое. Здѣсь также есть цѣлое, въ которомъ совмѣщается и онъ; это цѣлое, болѣе обширное, чѣмъ вся собственная его дѣятельность, есть школа или семья художниковъ той страны и того времени, къ которымъ онъ принадлежитъ. Напр., вокругъ Шекспира, который, съ перваго взгляда, кажется какимъ-то чудомъ, свалившимся съ неба, аэролитомъ, упавшимъ изъ предѣловъ другаго міра, мы находимъ дюжину отличныхъ драматическихъ писателей: Вебстера, Форда, Массингера, Марло, Бенъ-Джонсона, Флетчера и Бомона, которые писали такимъ же стилемъ и въ томъ же духѣ, какъ и онъ. Ихъ драматическія произведенія носятъ на себѣ тѣ же характеристическія черты; вы найдете тамъ тѣ же дикія и ужасныя лица, тѣ же кровавыя и неожиданныя развязки, тѣ же быстрыя и необузданныя страсти, тотъ же безпорядочный, причудливый, рѣзкій и, вмѣстѣ, роскошный стиль, то же превосходное и поэтическое чутье сельской природы и пейзажа, тѣ же нѣжные и глубоко любящіе типы женщинъ. Равнымъ образомъ, Рубенсъ кажется лицомъ одинокимъ, безъ предшественниковъ и безъ послѣдователей. Но стоитъ лишь отправиться въ Бельгію и зайти тамъ въ церкви въ Гентѣ, Брюсселѣ, Брюгге и Антверпенѣ, чтобы увидѣть цѣлую группу живописцевъ, схожихъ съ нимъ по таланту: вопервыхъ—Крейцеръ, считавшійся, въ его время, соперникомъ его, Сегхерсъ, Ванъ-Остъ и другіе, наконецъ Іордансъ, Ванъ-Дейкъ, которые всѣ понимали живо-

пись въ его духѣ и всѣ, помимо иныхъ личныхъ особенностей, представляютъ явное между собою сродство. Подобно Рубенсу, они предпочли изображеніе цвѣтущаго, здороваго тѣла, роскошнаго, кипящаго жизнью движенія, рѣзкаго кроваваго румянца, этого признака жизни, — предпочли изображеніе дѣйствительныхъ, часто грубыхъ типовъ, порыва и увлеченія прихотливой страсти, пышныхъ, лоснящихся и пестрѣющихъ тканей, блеска, пурпура и шелка, волнующейся и свивающейся драпировки. Теперь, славою ихъ великаго современника, они какъ будто совершенно уничтожены; но все-таки не менѣе достовѣрно то, что для пониманія Рубенса необходимо собрать вокругъ него этотъ снопъ талантовъ, въ которомъ онъ высится лишь самымъ виднымъ стеблемъ, — этотъ кружокъ художниковъ, въ которомъ онъ является самымъ знаменитымъ представителемъ.

Вотъ второй шагъ. Остается ступить третій. Эта же самая семья художниковъ совмѣщается въ болѣе обширномъ цѣломъ — въ окружающемъ ихъ мірѣ, вкусъ котораго сходенъ съ ихъ вкусомъ. Ибо нравственное и умственное состоянія одни и тѣ же какъ для общества, такъ и для артистовъ: они не стоятъ же вѣдь совершенно особнякомъ. Одинъ лишь ихъ голосъ слышимъ мы теперь, отдаленные отъ нихъ цѣлыми вѣками; но въ звукахъ этого гремящаго голоса, дрожанія котораго достигаютъ нашего слуха, мы распознаемъ словесный гулъ и какъ бы необъятное, глухое жужжаніе, — распознаемъ великій, безконечный, сложный говоръ народа, вторившаго имъ вокругъ. Они и великими-то сдѣлались только вслѣдствіе этой гармоніи. Да иначе и не могло быть. Фидій, Иктиній, люди, создавшіе Парѳенонъ и Юпитера-Олимпійца, были, подобно другимъ аѳинянамъ, свободные граждане и язычники, воспитанные въ палестрѣ, которые боролись и упражнялись въ гимнастикѣ, раздѣвшись до-нага, привыкли къ рѣшенію дѣлъ и голосованію на общественной площади, имѣли однѣ и тѣ же привычки, интересы, идеи, вѣрованія, — люди одного и того же племени, одинаковаго воспитанія, говорившіе однимъ языкомъ, такъ что во всѣхъ главнѣйшихъ частяхъ своей жизни, они были совершенно схожи съ своими зрителями.

[Авторъ, далѣе, указываетъ на Испанію XVI и XVIII вѣка, какъ на примѣръ тѣсной связи искусства съ жизнью].

Итакъ, мы дошли до утвержденія слѣдующаго правила: чтобы понять какое-нибудь художественное произведеніе, художника или школу

художниковъ, необходимо въ точности представить себѣ общее состояніе умственнаго и нравственнаго развитія того времени, къ которому они принадлежатъ. Въ этомъ заключается послѣднее объясненіе, — здѣсь таится первичная причина, опредѣляющая все остальное. Истина эта подтверждается опытомъ. Въ самомъ дѣлѣ, если мы пробѣжимъ главнѣйшія эпохи въ исторіи искусства, мы найдемъ, что искусства появляются и изчезаютъ одновременно съ появленіемъ и изчезновеніемъ извѣстныхъ умственныхъ и нравственныхъ состояній, съ которыми они связаны. Напр., греческая трагедія Эсхила, Софокла и Эврипида появляется во время торжества грековъ надъ персами, въ героическую эпоху небольшихъ республиканскихъ городовъ, въ моментъ величайшихъ усилій, благодаря которымъ они завоевали себѣ независимость и утвердили свое господство въ образованномъ мірѣ; трагедіи эти изчезаютъ съ уничтоженіемъ этой независимости и этой энергіи, въ то время, когда ослабленіе характеровъ и побѣда македонянъ повергаютъ Грецію во власть чужеземцевъ. Точно также, готическая архитектура развивается съ окончательнымъ утвержденіемъ феодальныхъ порядковъ въ полу-возрожденіи XI-го столѣтія, въ то время, когда общество, освободившись отъ норманновъ и разбойниковъ, начинаетъ устраиваться, — и она исчезаетъ, когда это военное владычество маленькихъ независимыхъ бароновъ, съ порожденнымъ имъ состояніемъ нравовъ, рушится къ концу XV-го вѣка, вслѣдствіе появленія новѣйшихъ монархій. Равнымъ образомъ, голландская живопись достигаетъ высшей точки своего развитія въ ту славную пору, когда Голландія, силою своей стойкости и храбрости, окончательно освобождается изъ подъ владычества испанцевъ, сражается съ Англіей совершенно равнымъ оружіемъ, становится самымъ богатымъ, самымъ свободнымъ, самымъ промышленнымъ, самымъ счастливымъ государствомъ въ Европѣ, и мы видимъ ея упадокъ въ началѣ XVIII-го столѣтія, когда, снизойдя до второстепенной роли, этотъ край уступаетъ первенствующее мѣсто Англіи и становится лишь простымъ банкирскимъ и коммерческимъ домомъ, хорошо устроеннымъ, хорошо управляемымъ, уютнымъ, гдѣ человѣку можно привольно жить въ качествѣ благоразумнаго гражданина, безъ всякихъ честолюбивыхъ стремленій и особенно-сильныхъ душевныхъ тревогъ. Подобно этому, наконецъ, французская трагедія является въ то время, когда благочинная и благородная монархія при Людовикѣ XIV учреждаетъ господство приличій, придворную жизнь, великолѣпныя представленія, изящ-

ную аристократическую обстановку,—и она исчезаетъ съ того времени, какъ дворянство и придворные нравы падаютъ подъ ударами революціи.

[Далѣе авторъ сравниваетъ вліяніе нравственной и умственной среды на художественное произведеніе съ вліяніемъ климата на растеніе].

Предположите теперь, что мы съ совершенной точностью опредѣлимъ себѣ различныя умственныя состоянія, изъ которыхъ возникли первые зачатки итальянской живописи, ея развитіе, ея процвѣтаніе, ея видоизмѣненіе и ея упадокъ. Представьте, что такое изслѣдованіе удастся и по отношенію къ другимъ вѣкамъ, другимъ странамъ, въ сферѣ различныхъ родовъ искусства,—архитектуры, живописи, скульптуры, поэзіи и музыки. Предположите, что, вслѣдствіе всѣхъ этихъ открытій, достаточно опредѣлится сущность и обозначатся условія процвѣтанія каждаго искусства. Мы получимъ тогда полное объясненіе художествъ и искусства вообще, т. е., получимъ философію искусства, а это-то и называется *эстетикой*... Наша эстетика—наука новая и отличается отъ старой своимъ историческимъ, а не догматическимъ характеромъ, т. е., тѣмъ, что она не предписываетъ правилъ, а только выясняетъ законы. Старая эстетика давала прежде всего опредѣленіе прекраснаго и говорила, напр., что прекрасное есть выраженіе нравственнаго идеала, или что оно есть выраженіе невидимаго, или же что оно есть выраженіе человѣческихъ страстей; затѣмъ, опираясь на это, какъ на статью изъ уложенія, она оправдывала, осуждала, предостерегала и руководила. Мнѣ не предстоитъ такой громадной работы: я не берусь руководить васъ, — это было бы для меня не по силамъ. Къ тому же относительно правилъ, — я скажу вамъ по секрету, что и открыто то ихъ доселѣ, въ сущности, всего лишь два: *первое* совѣтуетъ родиться геніемъ, *второе* совѣтуетъ много трудиться, чтобы вполнѣ овладѣть своимъ искусствомъ.

Новый методъ, которому я стараюсь слѣдовать, и который начинаетъ входитъ во всѣ нравственныя науки, заключается въ томъ, чтобы смотрѣть на человѣческія произведенія и, въ частности, на произведенія художественныя, какъ на факты и явленія, которыхъ должно обозначить характеристическія черты и отыскать причины — и болѣе ничего. Наука, понимаемая такимъ образомъ, не осуждаетъ и не прощаетъ; она только указываетъ и объясняетъ. Она не говоритъ вамъ: «презирайте голландское искусство—оно слишкомъ грубо, восхищайтесь лишь итальянскимъ искусствомъ». Равнымъ образомъ не скажетъ она вамъ: «презирайте готическое искусство—оно болѣзненно, восхищайтесь лишь греческимъ». Она предоставляетъ каждому полную свободу слѣдовать собственнымъ своимъ симпатіямъ, предпочитать то, что согласно съ его темпераментомъ, и изучать съ болѣе глубокимъ вниманіемъ то, что болѣе соотвѣтствуетъ развитію собственнаго его духа. Что касается до нея самой, то она относится сочувственно ко всѣмъ формамъ искусства и ко всѣмъ школамъ, даже къ тѣмъ, которыя кажутся наиболѣе противоположными; ихъ она считаетъ различными проявленіями человѣческаго духа; она полагаетъ, что чѣмъ многочисленнѣе онѣ, тѣмъ лучше раскрываютъ духъ человѣческій со многихъ новыхъ сторонъ; она поступаетъ подобно ботаникѣ, которая съ одинаковымъ интересомъ изучаетъ то апельсинное дерево и лавръ, то ель и березу; сама она нѣчто въ родѣ ботаники, изслѣдующей только не растенія, а человѣческія произведенія. Вотъ почему она слѣдуетъ общему движенію, которое, въ настоящее время, сближаетъ нравственныя науки съ науками естественными, и, сообщая первымъ принципы, благоразуміе и направленіе послѣднихъ, придаетъ имъ ту же прочность и обезпечиваетъ за ними такой же успѣхъ.

II.

Въ чемъ заключается предметъ искусства.—Раздѣленіе искусствъ на двѣ группы.—Предметъ искусства, повидимому, подражаніе. — Факты для вывода этого положенія.

Что такое искусство и въ чемъ заключается сущность его? — Изъ числа пяти великихъ искусствъ: скульптуры, поэзіи, живописи, архитектуры и музыки, оставимъ пока два послѣднія, объясненіе которыхъ труднѣе — мы возвратимся къ нимъ впослѣдствіи, — и разсмотримъ сначала лишь первыя три. Всѣ они имѣютъ одинъ общій характеръ — всѣ они, болѣе или менѣе, искусства *подражательныя*.

Съ перваго взгляда кажется, что это-то и есть ихъ существенный характеръ, и что цѣль ихъ заключается въ возможно болѣе точномъ подражаніи. Ибо ясно, что статуя имѣетъ предметомъ своимъ самое близкое подражаніе дѣйствительно живому человѣку; картина имѣетъ цѣлью изображеніе настоящихъ лицъ въ дѣйствительныхъ позахъ, изображеніе внутренности дома, пейзажа—въ томъ видѣ, въ какомъ они являются въ природѣ. Не менѣе очевидно и то, что драма, романъ, пытаются точнымъ образомъ воспроизвести дѣйствительные характеры, поступки, слова, и

облечь ихъ въ возможно болѣе точную и возможно болѣе вѣрную форму. Въ самомъ дѣлѣ, если изображеніе не довольно точно, или не вѣрно, мы говоримъ скульптору: «не такова должна быть грудь или не такъ дѣлаются ноги». Мы говоримъ живописцу: «лица втораго плана вашей картины слишкомъ велики, колоритъ вашихъ деревьевъ не вѣренъ». Писателю мы говоримъ: «никогда не чувствовалъ и не думалъ человѣкъ такъ, какъ вы предполагаете».

Всѣ школы (не думаю, чтобы тутъ могли быть исключенія) вырождаются и погибаютъ именно потому, что предаютъ забвенію точное подражаніе и оставляютъ въ сторонѣ живой образецъ. Это случилось и въ живописи съ послѣдователями Микель-Анджело, рисовавшими мускулы и неестественныя позы, съ любителями театральныхъ декорацій и мясистыхъ округлостей, которые наслѣдовали великимъ Венеціанцамъ, съ живописцами будуара и алькова, которыми закончилась французская живопись XVIII столѣтія.

Это было въ литературѣ съ версификаторами и риторами временъ римскаго упадка, съ полными чувственности и декламаціи драматургами, которыми заключилась англійская драма, съ фабрикантами сонетовъ, остротъ и напыщенныхъ фразъ временъ упадка въ Италіи. Изо всѣхъ этихъ примѣровъ я выберу лишь два особенно разительные случая. Первый—упадокъ скульптуры и живописи въ древности. Для того, чтобы получить живое впечатлѣніе этого упадка, достаточно посѣтить одну за другою Помпею и Равенну. Въ Помпеѣ живопись и скульптура относятся къ первому вѣку; въ Равеннѣ мозаики—шестаго вѣка и восходятъ ко временамъ императора Юстиніана. Въ промежутокъ этихъ пяти-сотъ лѣтъ, искусство безвозвратно исказилось, и весь этотъ упадокъ проистекъ единственно отъ забвенія живаго образца. Въ первомъ вѣкѣ существовали еще нравы палестры и языческіе вкусы. Люди носили одежду просторную, охотно покидали ее, ходили въ купальни, боролись обнаженные, присутствовали при битвахъ въ циркѣ, разсматривали еще съ любовью и вниманіемъ вольныя движенія живаго тѣла; ихъ скульпторы, ихъ живописцы, ихъ художники, окруженные нагими или полунагими образцами, легко могли воспроизводить ихъ. Вотъ почему вы видите въ Помпеѣ, на стѣнахъ, въ маленькихъ молельняхъ, во внутреннихъ дворахъ, — прекрасныхъ танцующихъ женщинъ, молодыхъ, ловкихъ и горделивыхъ героевъ, сильныя груди, легкія ноги, всѣ жесты и всѣ формы тѣла, переданными съ такою

правдою и такъ свободно, какъ не сумѣютъ передать въ настоящее время при самомъ тщательномъ изученіи. Мало по малу, въ теченіе слѣдующихъ пяти вѣковъ, все измѣняется. Языческіе нравы, обычаи палестры, вкусъ къ совершенной наготѣ, изчезаютъ. Тѣло не выставляется ужъ болѣе наружу; оно скрыто подъ сложными одеждами, разряжено въ шитье, пурпуръ и восточныя драгоцѣнности. Борецъ и отрокъ-юноша не цѣнятся ужъ болѣе; ихъ замѣнили евнухъ, книжникъ, женщина, монахъ; водворяется аскетизмъ и, вмѣстѣ съ нимъ, вкусъ къ туманной мечтательности, безсодержательному спору, бумагомаранію и словопреніямъ. Истертые болтуны восточной имперіи замѣняютъ собою мощныхъ атлетовъ греческихъ и стойкихъ воиновъ римскихъ. Знаніе и изученіе живаго образца постепенно воспрещаются. На нихъ перестали смотрѣть; передъ глазами нѣтъ уже болѣе твореній древнихъ мастеровъ, а ихъ между тѣмъ копируютъ. Скоро начинаютъ копировать лишь копіи съ копій и такъ далѣе, и съ каждымъ поколѣніемъ все больше удаляются отъ оригинала. У артиста нѣтъ уже своей собственной мысли и своего собственнаго чувства; это машина для калькировки. Св. отцы прямо говорятъ, что художникъ ничего отъ себя не измышляетъ, а только списываетъ черты, указанныя преданіемъ и принятыя авторитетомъ. Это разъединеніе художника съ образцомъ приводитъ искусство къ тому состоянію, какое вы видите въ Равеннѣ. По прошествіи пяти столѣтій, человѣка умѣютъ изображать только въ сидячемъ или стоячемъ положеніи; другія позы слишкомъ трудны, художникъ не въ силахъ уже болѣе передать ихъ. Руки, ноги какъ будто переломаны, изгибы слишкомъ рѣзки, складки одеждъ какъ будто деревянныя, — точно манекены; глаза занимаютъ чуть не всю голову. Искусство подобно больному въ страшномъ, смертельномъ истощеніи силъ; ему предстоитъ агонія и потомъ смерть.

Въ другомъ искусствѣ, у насъ и въ болѣе близкое къ намъ время, мы встрѣчаемъ подобный же упадокъ, порожденный подобными же причинами. Въ вѣкъ Людовика XIV, литературный слогъ достигъ совершенства, чистоты, правильности и простоты, рѣшительно безпримѣрныхъ; особенно сценическое искусство выработало себѣ языкъ и стихъ, показавшіеся цѣлой Европѣ образцовыми созданіями ума человѣческаго. Это произошло оттого, что писатели имѣли вокругъ себя живые образцы и не переставали въ нихъ всматриваться. Людовикъ XIV говорилъ великолѣпно, съ чисто-царственнымъ достоинствомъ, краснорѣчіемъ и важностью. Намъ извѣстно

изъ писемъ, депешъ и мемуаровъ придворныхъ, что аристократическій тонъ, выдержанное изящество, отборность выраженій, благородство манеръ, даръ слова встрѣчались и у царедворцевъ такъ же, какъ у короля; жившему съ ними писателю осталось лишь обратиться къ своей памяти и къ своей опытности, чтобы отыскать въ окружающемъ его мірѣ лучшіе матеріалы для своего искусства.

Чрезъ сто лѣтъ, между Расиномъ и Дилиллемъ, совершилась громадная перемѣна. Эти рѣчи и эти стихи вызвали въ свое время такой восторгъ, что, вмѣсто того, чтобы продолжать смотрѣть на живыя лица, всѣ занялись изученіемъ трагедій, въ которыхъ они изображались. За образцы приняты были не люди, а писатели. Отсюда явился условный языкъ, академическій стиль, щегольство миѳологіей, искусственная версификація, провѣренный и апробованный словарь, извлеченный изъ лучшихъ писателей. Вотъ тогда-то воцарился тотъ отвратительный стиль, державшійся съ конца прошлаго и въ началѣ настоящаго вѣка, нѣчто въ родѣ жаргона, на которомъ одна риѳма приклеивалась къ другой, неизбѣжно предвидѣнной; никто не смѣлъ назвать предметъ его именемъ, — пушка выражалась какимъ-то перифразомъ, море называлось Амфитритою, — скованная мысль не имѣла ни выразительности, ни правды, ни жизни, — стиль казался созданіемъ цѣлой академіи буквоѣдовъ, достойныхъ заправлять фабрикою латинскихъ виршей.

Итакъ, мы повидимому пришли къ заключенію, что слѣдуетъ не спускать глазъ съ природы, чтобы возможно ближе подражать ей, и что цѣль искусства — полнѣйшее и точнѣйшее подражаніе.

III.

Безусловно-точное подражаніе не составляетъ цѣли искусства. — Подтвержденіе этого на слѣпкахъ съ статуй, фотографіи и стенографіи. — Намѣренная неточность въ подражаніи принятымъ образцамъ. — Сравненіе античныхъ статуй съ разодѣтыми фигурами въ Неаполѣ и въ Испаніи. — Сравненіе прозы съ стихами (Ифигенія, Гете).

Вѣрно ли это во всѣхъ отношеніяхъ и слѣдуетъ ли заключить отсюда, что совершенно точное подражаніе есть цѣль искусства?

Если бы это было такъ, самое точное подражаніе пораждало бы самыя прекрасныя произведенія. Но на дѣлѣ оно выходитъ иначе. Такъ, напр., въ скульптурѣ, слѣпокъ доставляетъ самую точную копію съ об-

разца, однако же, безъ сомнѣнія, и самый превосходный слѣпокъ не стоитъ хорошо изваянной статуи. Съ другой стороны и въ другой области, фотографія есть искусство, воспроизводящее на плоскости, посредствомъ линій и тѣней, самымъ совершеннымъ образомъ и безъ возможной ошибки, контуръ и форму передаваемаго ею предмета. Конечно, фотографія весьма полезное для живописи подспорье; ею мастерски владѣютъ иногда люди опытные въ ней и способные, но, при всемъ томъ, она и не помышляетъ сравняться съ живописью. Наконецъ, вотъ послѣдній примѣръ: если бы было справедливо, что точное подражаніе составляетъ высшую цѣль искусства, то знаете ли, что было бы лучшею трагедіей, лучшею комедіей, лучшею драмой? Стенографированные процессы въ уголовной палатѣ — тамъ вѣдь воспроизведены рѣшительно всѣ слова. Ясно однакоже, что если вы и встрѣтите здѣсь иной разъ что нибудь естественное, какой-нибудь взрывъ душевный, то это будетъ только зерно хорошаго металла въ мутной и грубой оболочкѣ руды. Стенографія можетъ только доставить матеріалы писателю; но она вовсе не можетъ быть названа произведеніемъ искусства.

Другое, болѣе сильное доказательство тому, что точное подражаніе не есть цѣль искусства, заключается въ соображеніи, что нѣкоторыя изъ искусствъ не точны даже съ умысломъ. Прежде всего — скульптура. Обыкновенно статуи бываютъ одного цвѣта, бронзоваго или мраморнаго; кромѣ того, глаза у нихъ безъ зрачковъ. И это именно однообразіе цвѣта, это смягченіе внутренняго душевнаго выраженія завершаютъ ихъ красоту.

Между тѣмъ, взгляните на соотвѣтственныя произведенія, въ которыхъ подражаніе доведено до послѣдней крайности. Въ церквахъ Неаполя и Испаніи есть раскрашенныя и одѣтыя статуи, изваяніе святыхъ, въ настоящемъ монашескомъ платьѣ, съ желтоватымъ землянистымъ цвѣтомъ кожи, какъ оно и слѣдуетъ у людей, проводившихъ аскетическую жизнь, съ окровавленными руками и прободеннымъ нѣдромъ, какъ подобаетъ мученикамъ. А рядомъ съ ними поставлены мадонны въ царственныхъ одеждахъ и праздничныхъ уборахъ, разряженныя въ разноцвѣтные шелки, чудныя діадемы, драгоцѣнныя ожерелья, самыя свѣжія ленты и великолѣпныя кружева, съ розовымъ цвѣтомъ кожи, съ блестящими глазами, съ зрачками изъ цѣльнаго карбункула. Такимъ избыткомъ черезчуръ ужъ точнаго подражанія художникъ вселяетъ не удовольствіе, но какое-то отталкивающее чувство, часто отвращеніе, а иногда прямо ужасъ. То же бываетъ и въ литературѣ. Бóльшая часть драматической поэзіи, весь греческій и францyз-

скій классическій театръ, бо́льшая часть испанскихъ и англійскихъ драмъ не только не представляютъ точной передачи обыкновеннаго разговора, но нарочно измѣняютъ человѣческую рѣчь. Каждый изъ этихъ драматурговъ заставляетъ говорить своихъ дѣйствующихъ лицъ стихами, влагаетъ въ слова ихъ ритмъ, а часто и риѳму. Вредитъ ли искусству эта неестественность выраженія? Нисколько. Это всего поразительнѣе доказано было на одномъ изъ величайшихъ произведеній нашего времени — «Ифигеніи» Гёте, написанной сперва прозою и затѣмъ стихами. Она прекрасна въ прозѣ, но какая разница въ стихахъ! Здѣсь, видимо, это измѣненіе обыкновеннаго языка, это введеніе ритма и метра придаютъ піесѣ какой-то необыкновенный отпечатокъ, ясную возвышенность, широкое и выдержанное трагическое пѣніе, при звукахъ котораго духъ подымается надъ пошлостями обыденной жизни и видитъ передъ своими глазами героевъ древнихъ дней, забытое племя первобытныхъ атлетовъ, и между ними — царственную дѣву, истолковательницу воли боговъ, хранительницу законовъ, благодѣтельницу человѣчества, въ которой сосредоточиваются вся доброта и все благородство человѣческой натуры, чтобы прославить ими человѣчество и возвысить наше сердце.

IV.

Художественное произведеніе подражаетъ лишь взаимнымъ соотношеніямъ и зависимости частей въ предметахъ. — Примѣры на произведеніяхъ живописи. — Примѣры изъ литературы.

Итакъ, въ избранномъ предметѣ необходимо весьма близко подражать кое-чему, но не всему. Остается открыть эту именно частицу, за которою должно гоняться подражаніе. Я заранѣе отвѣчаю: «это—взаимныя соотношенія и взаимная зависимость частей». Извините мнѣ абстрактное опредѣленіе; оно уяснится вамъ вскорѣ.

Передъ вами живой образецъ, мужчина или женщина, и, чтобы срисовать его, у васъ есть карандашъ и лоскутокъ бумаги величиною въ двѣ ладони. Конечно, нельзя требовать отъ васъ, чтобы вы воспроизвели величину членовъ—бумага ваша слишкомъ для того мала; нельзя, равнымъ образомъ, требовать отъ васъ, чтобы вы передали и краски,—въ вашемъ

распоряженіи только два цвѣта, черный и бѣлый. Вы должны лишь передать соотношенія и, прежде всего, пропорціи, т. е. соотношенія размѣровъ. Если голова имѣетъ такую-то длину, надо, чтобы и тѣло было во столько-то разъ длиннѣе головы, рука имѣла бы длину тоже зависящую отъ первой, нога и все остальное—равнымъ образомъ. Отъ васъ требуютъ еще передать формы или соотношенія положенія: извѣстный изгибъ, овалъ, уголъ въ образцѣ должны повториться въ копіи соотвѣтствующею линіей. Короче, дѣло заключается въ воспроизведеніи совокупности тѣхъ отношеній, посредствомъ которыхъ связаны части предмета,—и только. Вы должны передать не простую внѣшность тѣла, а его логику.

Подобно этому, вообразите себя передъ дѣйствительнымъ характеромъ, передъ сценой изъ жизни реальной, простонародной или свѣтской; васъ просятъ описать ее. Для этого у васъ есть глаза, уши, память, быть можетъ карандашъ, которымъ вы можете набросать пять-шесть замѣтокъ; этого не много, но совершенно достаточно, потому что васъ просятъ передать не всѣ слова, не всѣ жесты, не всѣ дѣйствія лица или пятнадцати—двадцати лицъ, вамъ представшихъ. Здѣсь, какъ и тамъ, васъ просятъ обозначить пропорціи, связь, соотношенія, т. е. прежде всего точно сохранить пропорціональность дѣйствій лица или, иначе сказать, придать первенство въ своемъ описаніи тщеславнымъ поступкамъ, если лицо тщеславно, скупости — если это скупой, жестокости — если оно жестоко; затѣмъ, сохранить взаимную связь между этими самыми дѣйствіями, т. е., чтобы каждое, напримѣръ, возраженіе вызывалось чѣмъ-нибудь подобнымъ, каждое чувство, идея, рѣшеніе, мотивировались бы предшествующимъ рѣшеніемъ, идеей, чувствомъ и, сверхъ того, настоящимъ положеніемъ лица, да еще и общимъ характеромъ, какой вы ему приписали. Короче, въ литературномъ произведеніи, какъ и въ произведеніи живописи, должно обрисовать не осязаемую внѣшность лицъ и событій, но совокупность отношеній ихъ и взаимную зависимость, т. е., ихъ логику. Итакъ, говоря вообще, все, что интересуетъ насъ въ существѣ реальномъ, и что мы просимъ художника извлечь и передать намъ,—это внутренняя или внѣшняя логика того существа, или, другими словами, его складъ, составъ, подборъ частей.

Вы видите, въ чемъ мы исправили первое найденное нами опредѣленіе; мы не уничтожили его, но лишь очистили. Мы открыли болѣе возвышен-

ный характеръ искусства, по которому оно становится теперь уже дѣломъ духа, ума, а не однѣхъ рукъ.

V.

Художественное созданіе не ограничивается воспроизведеніемъ отношеній между частями предмета.—Произвольныя измѣненія этихъ отношеній съ цѣлью выставить осязательнѣе существенный характеръ предмета.—Опредѣленіе существеннаго характера.—Онъ недостаточно выражается въ природѣ, отчего и возникаетъ искусство, имѣющее цѣлью пополнять недостатки въ природѣ.—Опредѣленіе художественнаго произведенія.

Достаточно-ли этого, и неужели художественныя созданія ограничиваются только воспроизведеніемъ отношеній между частями предмета? Вовсе нѣтъ,—потому что величайшія школы именно тѣ и есть, которыя всего болѣе измѣняютъ дѣйствительныя отношенія.

Обратите, напримѣръ, вниманіе на итальянскую школу въ ея величайшемъ художникѣ Микель-Анджело и, чтобы точнѣе опредѣлить ваши воззрѣнія, припомните лучшее изъ его произведеній, — четыре мраморныя статуи, поставленныя во Флоренціи надъ гробницею Медичи. Тѣмъ изъ васъ, которые не видали оригинала, извѣстны по крайней мѣрѣ копіи. Конечно, у этихъ людей, въ особенности у этихъ спящихъ или пробуждающихся женщинъ, пропорціональность частей вовсе не такова, какъ у дѣйствительныхъ личностей. Подобныхъ имъ вы не найдете нигдѣ, даже въ Италіи. Вы увидите тамъ хорошо одѣтыхъ молодыхъ красавцевъ, крестьянъ съ блестящими глазами и дикимъ выраженіемъ, увидите академическія модели съ крѣпкими мышцами и гордыми движеніями; но не въ деревнѣ, ни на праздникѣ, ни въ мастерскихъ—въ Италіи-ли, или въ какомъ бы то ни было другомъ краѣ, въ настоящее время или въ XVI вѣкѣ—ни одинъ дѣйствительный мужчина и ни одна дѣйствительная женщина отнюдь никогда не походили на негодующихъ героевъ, на колоссальныхъ, отчаивающихся дѣвъ, которыхъ великій человѣкъ выставилъ въ погребальной капеллѣ. Эти типы Микель-Анджело открылъ въ собственномъ своемъ геніи и въ собственномъ своемъ сердцѣ. Чтобы создать ихъ, нужна была душа отшельника, созерцателя, друга правосудія, праволюбца, душа пылкая и благородная, затерявшаяся посреди изнѣженныхъ и развращенныхъ душъ, посреди измѣнъ и угнетеній, предъ неотвратимымъ торжествомъ тиранніи и несправедливости, подъ развалинами свободы и отечества; самому художнику надлежало стоять подъ грозою смерти, чувствовать, что если дарована жизнь, то лишь изъ милости, да и то, пожалуй, не на долго, быть неспособнымъ гнуться и подчиняться, а напротивъ—отдаться всецѣло искусству, которое одно еще, посреди рабскаго молчанія, давало возможность высказаться его великому сердцу и его отчаянію. Онъ написалъ на пьедесталѣ своей спящей статуи: «Сладко спать, а еще слаще окаменѣть въ часъ бѣдствія и позора. Не видѣть ничего, не чувствовать—вотъ мое блаженство; такъ не буди же меня. Ахъ, говори тише!». Вотъ чувство, открывшее ему подобныя формы.

Чтобы выразить его, онъ нарушилъ обыкновенные размѣры, удлиннилъ туловище и члены, свернулъ торсъ на бедрѣ, глубоко прорылъ глазныя впадины, избраздилъ лобъ морщинами, подобно сжатымъ бровямъ льва, поднялъ на плечѣ цѣлую гору мускуловъ, выдвинулъ на хребтѣ сухія жилы и такіе крѣпко сомкнутые позвонки, что они похожи на туго натянутую желѣзную цѣпь, готовую лопнуть...

Этотъ примѣръ показываетъ вамъ, что художникъ, измѣняя отношенія между частями, измѣняетъ ихъ въ одномъ и томъ же смыслѣ, съ цѣлью передать осязательнѣе извѣстный *существенный характеръ* предмета и, затѣмъ, главную идею, какую онъ получилъ о немъ. Замѣтимъ это. Этотъ характеръ и есть именно то, что философы называютъ *сущностью* вещей; вотъ почему они говорятъ, что искусство имѣетъ цѣлью обнаружить эту сущность. Мы оставимъ въ сторонѣ это слово, сдѣлавшееся техническимъ, и скажемъ просто, что искусство имѣетъ цѣлью обнаружить главный характеръ, какое-нибудь важное и выдающееся качество, преобладающую точку зрѣнія, существенный образъ проявленія предмета.



Мы близимся здѣсь къ истинному опредѣленію искусства, и потому намъ нужна полная ясность; необходимо, стало-быть, обстоятельно и точно обозначить, что такое этотъ существенный характеръ. Я сейчасъ же отвѣчу, что это — *качество, изъ котораго путемъ неизмѣнной зависимости, проистекаютъ всѣ или, по крайней мѣрѣ, многія другія качества*. Прошу извинить меня за это отвлеченное опять объясненіе,—оно станетъ вамъ понятно изъ примѣровъ.

Существенный характеръ льва, дающій ему мѣсто въ общей естественно-исторической классификаціи, заключается въ томъ, что онъ большое хищное животное. Вы сейчасъ увидите, что почти всѣ какъ физическія, такъ и нравственныя его черты вытекаютъ изъ этого характера,

какъ изъ источника. Прежде всего, съ физической стороны,—зубы на подобіе рѣзцовъ, пасть какъ нарочно устроенная для того, чтобы разрывать и разжевывать добычу,—органы, необходимые для хищника, питающагося живымъ мясомъ. Чтобы приводить въ движеніе двѣ громадныя челюсти, ему необходимы страшныя мышцы; и для помѣщенія этихъ мышцъ, нужны соразмѣрной величины височныя впадины. Прибавьте къ этому другія еще орудія: на ногахъ страшныя клещи—ужасные выпускные когти, быстрая на цыпкахъ походка, страшная упругость лядвей, подбрасывающая его какъ пружиною, глаза, ясно видящіе и ночью, потому что ночь—лучшее время для добычи. Натуралистъ, показывавшій мнѣ этотъ скелетъ, говорилъ: «это пасть, поднявшаяся на четыре лапы». Кромѣ того, всѣ внутреннія свойства какъ нельзя болѣе гармонируютъ одно съ другимъ: прежде всего, инстинктъ кровожадности, потребность свѣжаго мяса, отвращеніе ко всякой другой пищѣ; затѣмъ, сила и какая-то нервная горячечность, благодаря которымъ онъ сосредоточиваетъ громадную массу силъ въ короткій моментъ нападенія или защиты, и, какъ бы въ противоположность этому, сонливыя привычки, спокойное и угрюмое бездѣйствіе въ минуты роздыха, долгіе зѣвки, послѣ рьяныхъ увлеченій охоты. Всѣ эти черты проистекаютъ изъ его хищническаго характера, и вотъ потому-то мы и называемъ это послѣднее свойство его существеннымъ характеромъ.

Его-то именно искусство и хочетъ выставить въ полномъ свѣтѣ, и если искусство принимаетъ на себя это дѣло, то потому только, что природа оказывается для того недостаточною; ибо въ природѣ характеръ составляетъ только общую всему основу, искусству же предстоитъ сдѣлать его преобладающимъ, господствующимъ надъ всѣмъ. Характеръ этотъ, конечно, видообразуетъ дѣйствительные предметы, но видообразуетъ не вполнѣ. Онъ стѣсненъ въ своемъ дѣйствіи, спутанъ вмѣшательствомъ другихъ причинъ. Онъ не могъ достаточно углубиться въ предметы, носящіе печать его, не могъ отразиться въ нихъ со всей ясностью. Человѣкъ чувствуетъ этотъ недостатокъ, и, чтобы восполнить его, онъ изобрѣтаетъ искусство.

Итакъ, все дѣло художественнаго произведенія—передать какъ можно рельефнѣе и осязательнѣе существенный характеръ или, по крайней мѣрѣ, характеръ, преобладающій въ предметѣ. А для этого, художникъ устраняетъ всѣ черты, закрывающія этотъ характеръ, избираетъ между остальными тѣ, которыя лучше обнаруживаютъ его, выправляетъ тѣ, въ которыхъ характеръ этотъ извращенъ, и возстановляетъ тѣ, въ которыхъ онъ почти уничтоженъ.

Такимъ образомъ, мы дошли до опредѣленія художественнаго созданія. Остановимся здѣсь на одну минуту и бросимъ бѣглый взглядъ на пройденный нами путь. Мы постепенно вырабатывали все болѣе и болѣе возвышенное и, вмѣстѣ съ тѣмъ,—болѣе точное понятіе объ искусствѣ. Мы полагали сперва, что цѣль его заключается въ *подражаніи ощутимой внѣшности* предмета. Затѣмъ, отдѣляя матеріальное подражаніе отъ подражанія умственнаго, духовнаго, мы открыли, что искусство стремится воспроизвести въ ощутимой внѣшности предметовъ лишь *соотношенія между ихъ частями*. Наконецъ, замѣтивъ, что соотношенія могутъ и должны быть измѣняемы, съ тѣмъ, чтобы довести искусство до высшей степени совершенства, мы дошли до рѣшенія, что если и изучаются отношенія между частями, то для того лишь, чтобы *выдвинуть на первый планъ существенный характеръ*. Ни одно изъ этихъ опредѣленій не уничтожаетъ собою предъидущаго, но каждое изъ нихъ исправляетъ его и придаетъ ему болѣе точности, и мы можемъ, соединивъ ихъ всѣ и подчинивъ менѣе важныя болѣе важнымъ, резюмировать весь трудъ нашъ до сихъ поръ такимъ образомъ: *художественное произведеніе имѣетъ цѣлью обнаружить какой-либо существенный или наиболѣе выдающійся характеръ, стало-быть какую-нибудь преобладающую идею, яснѣе и полнѣе, чѣмъ она проявляется въ дѣйствительныхъ предметахъ. Искусство достигаетъ этого, употребляя въ дѣло общую совокупность соединенныхъ частей, которыхъ отношенія измѣняются имъ систематически. Въ трехъ подражательныхъ искусствахъ: скульптурѣ, живописи и поэзіи, эта совокупность частей всегда отвѣчаетъ дѣйствительнымъ предметамъ.*



VI.

Первая группа искусствъ (изобразительныя) копируетъ органическія и нравственныя соотношенія; вторая (архитектура и музыка) комбинируетъ отношенія математическія.—Принципъ архитектуры.—Принципъ музыки. — Данное опредѣленіе примѣнимо ко всѣмъ искусствамъ.

Въ каждомъ искусствѣ необходима совокупность слитыхъ воедино частей, которую художникъ видоизмѣняетъ настолько, чтобы обнаружить какой-нибудь существенный характеръ; но не во всякомъ искусствѣ на-

добно, чтобы эта совокупность соотвѣтствовала дѣйствительнымъ предметамъ: довольно того, что она существуетъ. Итакъ, если можно встрѣтить совокупность слитыхъ воедино частей, не заимствованную у дѣйствительныхъ предметовъ, то найдутся, конечно, и искусства, не имѣющія точкой отправленія своего подражанія. Это иногда бываетъ, и отсюда возникаютъ архитектура и музыка. Въ самомъ дѣлѣ, помимо отношеній, пропорцій и зависимостей органическихъ и нравственныхъ, которыя копируются тремя подражательными искусствами, есть еще математическія отношенія, комбинируемыя двумя другими искусствами, не подражающими ничему.

Разсмотримъ сперва математическія отношенія, доступныя зрѣнію. Различныя ощутительныя для глаза величины могутъ образовать между собою совокупности частей, соединенныхъ по закону математики. Вѣдь какой-нибудь кусокъ дерева или камня можетъ же имѣть геометрическую форму куба, конуса, цилиндра или шара, что̀ и установляетъ правильныя отношенія разстояній между различными точками его контура. Кромѣ того, размѣры его могутъ быть количествами, соединенными между собою въ простыхъ пропорціяхъ, очень легко доступныхъ глазу; высота можетъ быть въ два, три, четыре раза больше ширины или толщины, что составляетъ второй уже родъ математическихъ отношеній. Наконецъ, многіе изъ этихъ кусковъ камня или дерева могутъ быть наложены одинъ на другой или помѣщены одинъ возлѣ другаго симметрически, въ разстояніяхъ и подъ углами, поставленными въ зависимость отъ математическихъ соображеній.

На этой совокупности сопряженныхъ между собою частей основывается архитектура. Архитекторъ, напередъ задумавъ извѣстный преобладающій характеръ, напр., ясность, простоту, силу, изящество, какъ нѣкогда въ Греціи и Римѣ, или же причудливость, разнообразіе, колоссальность и фантастичность, какъ во времена господства готическаго стиля, можетъ избирать и комбинировать связи, пропорціи, размѣры, формы, положенія, короче—всѣ отношенія между матеріалами, т. е., извѣстными видимыми величинами, такимъ образомъ, чтобы обнаружить задуманный имъ характеръ.

На ряду съ величинами, доступными зрѣнію, есть величины, доступныя слуху,—я разумѣю различныя скорости звуковыхъ колебаній. Эти колебанія будутъ, въ свою очередь, тоже извѣстными величинами, могутъ образовать также совокупности частей, соединенныхъ по законамъ математики. Во-первыхъ, какъ вамъ извѣстно, музыкальный звукъ состоитъ изъ

безпрерывныхъ, одинаковой скорости, колебаній, и эта одинаковость установляетъ уже между ними математическое отношеніе. Во-вторыхъ, если вамъ даны два звука, то второй можетъ быть составленъ изъ колебаній въ два, три и четыре раза болѣе быстрыхъ, чѣмъ первый. Слѣдовательно, оба звука имѣютъ между собою математическое отношеніе, что и изображается въ нотной системѣ размѣщеніемъ ихъ на извѣстномъ разстояніи другъ отъ друга. А потому, если, вмѣсто двухъ звуковъ, мы возьмемъ извѣстное число ихъ, расположенныхъ на равныхъ разстояніяхъ, то у насъ образуется скала послѣдовательныхъ звуковъ; скала эта есть гамма, и такимъ образомъ всѣ звуки будутъ между собою въ связи, смотря по мѣсту ихъ гаммы. Вы можете теперь установить эту связь какъ между последовательными звуками, такъ и между звуками, издаваемыми одновременно. Первый родъ связи составляетъ мелодію, второй—гармонію. Такимъ образомъ, и музыка, съ ея двумя существенными частями, основывается, подобно архитектурѣ, на математическихъ отношеніяхъ, которыя художникъ можетъ комбинировать и видоизмѣнять.

Но въ музыкѣ есть другой еще принципъ, и этотъ новый элементъ сообщаетъ ей совсѣмъ особенную и чрезвычайную притомъ силу. Помимо своихъ математическихъ свойствъ, звукъ подобенъ крику, и, вслѣдствіе этого, онъ прямо выражаетъ съ неподражаемою точностью, нѣжностью и силой—страданіе, радость, гнѣвъ, негодованіе, всѣ движенія, всѣ волненія живаго и чувствующаго существа съ ихъ мельчайшими оттѣнками и неизвѣданными тайнами. Съ этой стороны онъ похожъ на поэтическую декламацію и образовалъ цѣлую музыку, музыку экспрессіи, музыку Глюкка и нѣмцевъ, названную такъ въ отличіе отъ пѣвучей музыки Россини и итальянцевъ. Но какова бы ни была точка зрѣнія, предпочитаемая композиторомъ, оба элемента дѣйствуютъ въ музыкѣ за одно, сообща, и звуки образуютъ всегда совокупности частей, соединяющихся между собою вслѣдствіе математическихъ ихъ отношеній и, вмѣстѣ съ тѣмъ, силою того соотвѣтствія, какое имѣютъ они со страстями и различными внутренними состояніями нравственнаго существа,—такъ что музыкантъ, задумавъ выразить извѣстный преобладающій или выдающійся характеръ, печаль или радость, нѣжную любовь или сильный гнѣвъ, ту или другую мысль, то или другое чувство, каковы бы они ни были, можетъ избирать и комбинировать по своему произволу въ этихъ математическихъ отношеніяхъ и

*

въ этихъ отношеніяхъ нравственныхъ, какимъ образомъ лучше обнаружить задуманный имъ характеръ.

Итакъ, всѣ искусства подходятъ подъ наше опредѣленіе: въ архитектурѣ и музыкѣ, такъ же какъ и въ скульптурѣ, живописи и поэзіи, художественное произведеніе имѣетъ цѣлью обнаружить какой-нибудь существенный характеръ, и для этого употребляетъ совокупность сопряженныхъ воедино частей, которыхъ отношеніе художникъ комбинируетъ или видоизмѣняетъ по своему произволу.

VII.

Значеніе искусства въ жизни человѣческой.—Искусство и наука.

Во многихъ отношеніяхъ человѣкъ есть животное, старающееся защитить себя отъ вліянія природы или отъ другихъ людей. Ему нужно заботиться о пищѣ себѣ, объ одеждѣ, о жилищѣ, нужно защитить себя отъ ненастной погоды, неурожая и болѣзней. Для этого онъ обработываетъ землю, занимается мореплаваніемъ, различными родами промысловъ и торговъ. Кромѣ того, онъ долженъ заботиться о продолженіи своего рода и предохранить себя отъ насилія другихъ людей. Съ этою цѣлью онъ образуетъ семьи и государства; заводитъ суды, чиновниковъ, учрежденія, законы и войско. Послѣ столькихъ изобрѣтеній и трудовъ, онъ все-таки не вышелъ изъ своей первичной сферы, онъ все еще животное, только лучше снабженное пищею и лучше защищенное отъ другихъ; но онъ все еще думаетъ о себѣ, да о подобныхъ себѣ. Въ это время раскрывается для него жизнь болѣе высокая, жизнь созерцанія; его интересуютъ вѣчныя, родоначальныя причины, отъ которыхъ зависитъ жизнь его и ему подобныхъ, интересуютъ преобладающіе, существенные характеры, управляющіе каждой совокупностью вещей и оставляющіе свой отпечатокъ на мельчайшихъ подробностяхъ. Для постиженія ихъ, передъ нимъ открыты два пути: первый—путь науки, съ помощью которой онъ открываетъ эти причины и эти основные законы и выражаетъ ихъ точными формулами или абстрактными терминами; второй—путь искусства, помощью котораго эти причины и эти основные законы онъ выражаетъ не въ сухихъ уже опредѣленіяхъ, недоступныхъ толпѣ и понятныхъ лишь для нѣсколькихъ спеціалистовъ, а въ формѣ осязательной, обращаясь не только къ уму, но и къ

чувствамъ, къ сердцу самаго простаго человѣка. Искусство имѣетъ ту особенность, что оно вмѣстѣ и *возвышенно* и *общенародно*, проявляетъ что ни есть высокаго, но проявляетъ это для всѣхъ.

Ипполитъ Тэнъ.

(Чтенія объ искусствѣ. Перев. А. Н. Чудинова. М. 1874)

---

22. Б. Объ идеалѣ въ искусствѣ.

1. Значеніе слова идеалъ.—Различные способы обработки одного и того же сюжета.

Слѣдуетъ уяснить себѣ, что такое *идеалъ*.

Грамматически объяснить слово не трудно. Припомнимъ себѣ опредѣленіе художественнаго произведенія, найденное нами [выше]. Мы сказали, что художественное произведеніе имѣетъ цѣлью обнаружить какой-либо существенный или болѣе выдающійся характеръ полнѣе и яснѣе, чѣмъ можетъ онъ быть видѣнъ въ дѣйствительныхъ предметахъ. Для этого художникъ составляетъ себѣ идею объ этомъ характерѣ и, согласно своей идеи, преобразуетъ дѣйствительный предметъ. Предметъ этотъ, преобразованный такимъ образомъ, *соотвѣтствуетъ его идеѣ*, или, другими словами, *идеалу*. Такъ предметы переходятъ отъ реальнаго къ идеальному, когда художникъ воспроизводитъ ихъ, измѣняя по своей идеѣ, и преобразуетъ ихъ по своей идеѣ въ то время, когда самъ, постигнувъ и отдѣливъ въ нихъ какой нибудь преобладающій характеръ, систематически измѣняетъ естественныя отношенія между частями предметовъ, чтобы сдѣлать этотъ характеръ болѣе виднымъ и болѣе господствующимъ. — Между идеями, влагаемыми художникомъ въ свои творенія, есть ли идеи высшія? Можно ли указать на характеръ, который былъ бы важнѣе другихъ? Существуетъ ли для каждаго предмета извѣстная идеальная форма, внѣ которой все становится уклоненіемъ или ошибкой? Можно ли раскрыть законъ подчиненія, который указывалъ бы мѣсто различнымъ художественнымъ произведеніямъ?

Съ перваго взгляда кажется — нѣтъ: найденное нами опредѣленіе,

повидимому, преграждаетъ путь къ подобнаго рода изслѣдованію; оно убѣждаетъ насъ, что всѣ художественныя произведенія стоятъ въ уровень другъ къ другу и поприще вполнѣ открыто произволу. Въ самомъ дѣлѣ, коль скоро предметъ становится идеаломъ потому лишь одному, что онъ соотвѣтствуетъ извѣстной идеѣ, какова бы она ни была,—выборъ вполнѣ зависитъ отъ художника: онъ изберетъ то или другое по своему вкусу, и намъ не къ чему являться тутъ съ своими требованіями. Одинъ и тотъ же сюжетъ можно обдѣлать такъ или совершенно иначе, или наконецъ на всѣ посредствующіе между этими двумя крайностями лады. Мало того: кажется, что въ этомъ отношеніи исторія согласна съ логикой, и теорія подтверждается фактами. Разсмотрите различные вѣка, различные народы и разныя школы. Художники, будучи не одинаковаго племени, съ разными умами и образованіемъ, получатъ не одинаковыя впечатлѣнія отъ одного и того же предмета; каждый смотритъ на него съ своей точки зрѣнія; каждый, съ своей стороны, подмѣчаетъ въ немъ какой-либо выдающійся характеръ; каждый составляетъ себѣ о немъ своеобразное понятіе, и это понятіе, эта идея, воспроизведенная въ новомъ созданіи искусства, воздвигаетъ внезапно, въ ряду идеальныхъ формъ, новое художественное произведеніе, подобно явленію новаго бога на Олимпѣ, составъ котораго считали завершеннымъ. Плавтъ выводитъ на сцену Эвкліона, нищаго скупаго; Мольеръ избираетъ тотъ же характеръ и создаетъ Гарпагона, богатаго скупца. Спустя два столѣтія, скупецъ, уже не глупый и не осмѣянный всѣми, какъ прежде, но грозный и торжествующій, превращается, въ рукахъ Бальзака, въ отца Грандѐ, а тотъ же скупой, перенесенный изъ своей провинціи въ столицу и сдѣлавшійся парижаниномъ, космополитомъ и домашнимъ поэтомъ, доставляетъ тому же Бальзаку типъ ростовщика Гобзека. Одно и тоже состояніе отца, оскорбленнаго своими неблагодарными дѣтьми, вызвало, послѣдовательно, произведенія: *Эдипъ въ Колоннѣ* — Софокла, *Король Лиръ*—Шекспира и *Отецъ Горьо*—Бальзака. Всѣ романы и всѣ театральныя піесы представляютъ молодаго человѣка и молодую женщину влюбленными и стремящимися къ браку; но въ какой безднѣ разнообразныхъ лицъ являлась эта чета, начиная отъ Шекспира до Диккенса и отъ г-жи де-Лафайетъ до Жоржъ-Занда! Итакъ, отецъ, влюбленные, скупецъ, всѣ вообще крупные типы, постоянно могутъ быть возобновляемы; они безпрерывно мѣнялись до сихъ поръ, да будутъ мѣняться и

въ будущемъ: изобрѣтать, выходя за черту условности и преданія, — именно и есть настоящій признакъ, единственная слава и какъ бы родовая обязанность истиннаго генія.

2. Опредѣленіе художественнаго произведенія.—Условія, которымъ должно удовлетворять послѣднее.

Дать преобладаніе какому нибудь видному, значащему характеру,— вотъ цѣль художественнаго произведенія. Итакъ, чѣмъ ближе подойдетъ оно къ этой цѣли, тѣмъ конечно будетъ совершеннѣе; другими словами: чѣмъ точнѣе и полнѣе скажутся въ немъ названныя условія, тѣмъ высшее займетъ оно мѣсто въ общей скалѣ, или іерархіи, художественныхъ произведеній. Условій этихъ два: необходимо, чтобы характеръ былъ какъ можно болѣе преобладающимъ и какъ можно болѣе виднымъ. Разсмотримъ поближе эти два вмѣняемыя артисту обязательства. Для сокращенія труда я разсмотрю одни лишь подражательныя искусства — скульптуру, драматическую музыку, живопись и литературу, а главнымъ образомъ—два послѣднія. Этого довольно, такъ какъ вамъ извѣстна связь, соединяющая подражательныя искусства съ тѣми, которыя не подражаютъ. И тѣ и другія стараются выдвинуть преобладающимъ какой либо особенно замѣтный характеръ. Тѣ и другія достигаютъ этого, употребляя совокупность неразрывно-связанныхъ между собою частей, которыхъ взаимныя отношенія они комбинируютъ или видоизмѣняютъ. Единственное различіе то, что подражательныя искусства, живопись, скульптура и поэзія, воспроизводятъ формы органической и нравственной связи и создаютъ произведенія, соотвѣтственныя реальнымъ предметамъ; между тѣмъ какъ другія искусства, т. е. музыка въ тѣсномъ смыслѣ и архитектура, комбинируютъ математическія отношенія, чтобы создать произведенія, не отвѣчающія дѣйствительнымъ предметамъ. Но построенные такимъ образомъ симфонія или храмъ — существа живыя, точно такъ же какъ написанная поэма или нарисованное лицо; потому что они тоже организованныя существа, которыхъ всѣ части зависятъ другъ отъ друга и управляются однимъ и тѣмъ же руководящимъ началомъ; они также имѣютъ свою физіономію, также обнаруживаютъ извѣстное намѣреніе, также говорятъ своимъ особеннымъ выраженьемъ и также производятъ извѣстный эффектъ. По всему этому, они такія же точно идеальныя созданія, какъ

и другія, подчинены одинаковымъ законамъ образованія и одинаковымъ критическимъ правиламъ; они представляютъ лишь отдѣльную группу въ цѣломъ разрядѣ художественныхъ произведеній, и, съ нѣкоторымъ заранѣе извѣстнымъ ограниченіемъ, истины, открываемыя помимо ихъ, примѣняются и къ нимъ.

I. СТЕПЕНЬ ВАЖНОСТИ ХАРАКТЕРА.

3. Въ чемъ заключается важность характера?—Принципъ подчиненія характеровъ.—Примѣры.

Что же такое выдающійся характеръ, и прежде всего, какъ узнать, дѣйствительно ли одинъ изъ двухъ данныхъ характеровъ важнѣе другаго? Вопросъ этотъ переноситъ насъ прямо въ область наукъ; такъ какъ рѣчь здѣсь идетъ о существахъ самихъ въ себѣ—а оцѣнить характеры или признаки, изъ которыхъ состоятъ существа, и есть именно дѣло науки. Намъ надо заглянуть въ естественную исторію; я не извиняюсь въ этомъ передъ вами; если предметъ вамъ покажется сначала сухимъ и отвлеченнымъ—не бѣда и то. Родственная связь, соединяющая искусство съ наукой,—честь какъ для одного, такъ и для другой; слава наукѣ, дающей красотѣ главнѣйшія свои опоры; слава искусству, въ самыхъ высокихъ своихъ построеніяхъ опирающемуся на истину.

Около ста лѣтъ тому назадъ, естественныя науки открыли то правило оцѣнки, которое мы сейчасъ позаимствуемъ у нихъ для себя; это *законъ соподчиненія характеровъ*; всѣ классификаціи ботаники и зоологіи построены на основаніи этого закона, и важность его доказана вполнѣ столь же неожиданными, какъ и глубокими открытіями. Въ растеніи и въ животномъ нѣкоторые характеры признаны болѣе важными, нежели другіе; это тѣ, что *наименѣе измѣнчивы*; на этомъ основаніи, они обладаютъ бо́льшею противъ другихъ силой, ибо лучше выдерживаютъ напоръ тѣхъ внутреннихъ или внѣшнихъ обстоятельствъ, которыя могли бы разложить или видоизмѣнить ихъ.—Въ растеніи, напримѣръ, ростъ и величина не такъ важны, какъ структура, строеніе, ибо нѣкоторыя побочныя черты внутри и нѣкоторыя побочныя же условія вовнѣ могутъ измѣнить величину и ростъ, ни мало не вліяя на строеніе. Горохъ, ползущій по землѣ, и акація, разростающаяся въ вышину, — очень близкія другъ другу бобовыя;

стебель ржи, въ какіе нибудь три фута, и бамбукъ, въ нѣсколько десятковъ футовъ вышиной,—тоже родственные между собою злаки; одинъ и тотъ же папоротникъ, въ нашемъ климатѣ ничтожный по величинѣ, подъ тропиками разростается въ громадное дерево. Точно также—у позвоночнаго животнаго число, расположеніе и употребленіе членовъ тѣла не такъ важны, какъ присутствіе или отсутствіе сосцовъ. Оно можетъ жить въ водѣ, на землѣ или въ воздухѣ; подвергнуться всѣмъ перемѣнамъ, неразлучнымъ съ перемѣной обиталища, и отъ этого всетаки не измѣнится и не уничтожится тѣлесный складъ, дающій ему способность кормить своимъ молокомъ дѣтенышей. Летучая мышь и китъ—млекопитающія точно такъ же, какъ и человѣкъ, собака, лошадь. Образовательныя силы, утонившія члены летучей мыши и измѣнившія руки ея въ крылья, сомкнувшія, окоротившія и почти скомкавшія задніе члены кита, ни у того, ни у другаго животнаго не имѣли вліянія на органъ, дающій дѣтенышу его пищу, и летучее млекопитающее такъ же, какъ и пловучее, остаются оба братьями ходячему. Тоже самое увидимъ мы во всей лѣстницѣ существъ и во всей лѣстницѣ характеровъ. Иное органическое расположеніе — такая вѣская тяжесть, что ни одна изъ силъ, способныхъ двигать меньшія тяжести, не въ состояніи тронуть ее съ мѣста.

Чѣмъ неизмѣннѣе и важнѣе какой-либо характеръ [признакъ], тѣмъ неизмѣннѣе и важнѣе будутъ приводимые и уводимые имъ съ собой характеры [признаки]. Напримѣръ, существованіе крыльевъ, будучи характеромъ [признакомъ] весьма второстепеннымъ, влечетъ за собой небольшія только видоизмѣненія и вовсе не вліяетъ на общій строй тѣла. Животныя различныхъ между собою классовъ одинаково могутъ имѣть крылья; рядомъ съ птицами стоятъ крылатыя млекопитающія, какъ, напримѣръ, летучая мышь, крылатыя ящерицы, какъ древній пальцекрылъ, летучія рыбы, каковы долгоперы. Даже самое приспособленіе животнаго къ летанію до того здѣсь не значительно, что оно встрѣчается въ многоразличнѣйшихъ отдѣлахъ; не только что иныя позвоночныя, но и многія суставчатыя обладаютъ крыльями; съ другой стороны, способность эта до того маловажна, что въ одномъ и томъ же классѣ она то появляется, то отсутствуетъ; пять семействъ насѣкомыхъ летаютъ, а послѣднее, безкрылыя,—нѣтъ. Напротивъ, присутствіе сосцовъ, будучи характеромъ [признакомъ] весьма важнымъ, влечетъ за собою значительныя видоизмѣненія и опредѣляетъ строй животнаго въ главныхъ его чертахъ. Всѣ мле-

копитающія принадлежатъ къ одному отдѣлу; всякое млекопитающее есть уже неминуемо и позвоночное. Мало того, присутствіе сосцовъ всегда ведетъ съ собой двойное кровообращеніе, способность родить живыхъ дѣтенышей, раздѣленіе легкихъ плеврой, отъ чего изъяты всѣ другія позвоночныя, птицы, пресмыкающіяся и рыбы.

Если теперь мы поищемъ причины, которая даетъ извѣстнымъ характерамъ особенную важность и прочнѣйшее постоянство, то почти всегда откроемъ ее путемъ слѣдующаго соображенія: всякое живое существо состоитъ изъ двухъ частей,—изъ элементовъ, или основъ, и взаимнаго ихъ прилада; приладъ является впослѣдствіи, элементы первичны; можно повернуть вверхъ дномъ приладъ, не измѣнивъ ни въ чемъ элементовъ; нельзя измѣнить элементовъ безъ того, чтобы не перевернуть вверхъ дномъ прилада. Итакъ, должно различать два рода характеровъ: одни, глубокіе, завѣтные, изначальные, основные,—это элементы, или матеріалы; другіе, поверхностные, внѣшніе, производные, наносные,—это характеры, относящіеся къ приладу, или расположенію. Таковъ законъ самой плодотворной въ естественныхъ наукахъ теоріи аналогій, которою Жоффруа Сентъ-Илеръ объяснилъ строеніе животныхъ, а Гёте—строеніе растеній. Въ костякѣ животнаго должно различать два слоя характерныхъ признаковъ: одинъ содержитъ въ себѣ анатомическія части и ихъ связи; другой—ихъ удлинненія, укорочи, спаи и разныя приспособленія для той или другой потребности. Первый слой изначаленъ, второй—производный; одни и тѣ же суставы, при однихъ и тѣхъ же соотношеніяхъ, находятся въ рукѣ человѣка, въ крылѣ летучей мыши, въ передней ногѣ лошади, въ кошачьей лапкѣ, въ плавникѣ кита; у другихъ животныхъ, у мѣдяницы, у боа, тѣ члены, которые стали безполезными, существуютъ только уже въ видѣ слѣдовъ, и сохраненіе этихъ зародышныхъ частей, равно какъ и эта устойчивость въ единствѣ плана, свидѣтельствуетъ о могутѣ первичныхъ, элементарныхъ силъ, которой никакія дальнѣйшія превращенія не успѣли вполнѣ уничтожить. Такъ же точно дознано, что всѣ части цвѣтка, первоначально и въ основѣ своей, тѣ же листья, и это различеніе двухъ природъ, одной—существенной, другой—второстепенной, объяснило намъ происхожденіе пустоцвѣта, недоцвѣта, уродливостей, и разныя столько же многочисленныя, какъ и темныя аналогіи, противопоставляя изначальный сплетъ основы и утка всякой живой ткани тѣмъ складкамъ, швамъ и узорамъ, которыя ее разнообразятъ и совершенно

переряжаютъ. Изъ этихъ частныхъ открытій выведено общее правило: чтобы распознать самый важный характеръ, надобно разсматривать существо въ первомъ его началѣ, или въ его матеріалахъ, наблюдать его въ простѣйшей формѣ, какъ это дѣлается въ эмбріологіи, или подмѣчать общіе его элементамъ отличительные признаки, какъ дѣлается въ анатоміи и физіологіи... Выводъ, какой естественныя науки завѣщали послѣ всѣхъ своихъ работъ наукамъ нравственнымъ, окончательно состоитъ въ томъ, что характеры болѣе или менѣе важны, смотря по большей или меньшей силѣ, имъ свойственной, что мѣра этой силы дается степенью сопротивленія ихъ всякому напору, что, слѣдовательно, смотря по большей или меньшей ихъ неизмѣнности, имъ отводится въ общей іерархіи болѣе или менѣе высокое мѣсто, что, наконецъ, неизмѣнность ихъ тѣмъ устойчивѣе, надежнѣй, чѣмъ глубочайшимъ слоемъ легли они въ основу даннаго существа и составляютъ не внѣшній приладъ его, а самые элементы.

4. Примѣненіе того же начала къ нравственному человѣку.—Средство опредѣлить порядокъ соподчиненія характеровъ.—Степень ихъ измѣнчивости, опредѣляемая исторіей.

Примѣнимъ это начало къ человѣку, прежде всего къ нравственному человѣку, и къ тѣмъ искусствамъ, которыя предметомъ своимъ берутъ именно его, т. е.—къ драматической музыкѣ, къ роману, театру, эпопеѣ и къ литературѣ вообще. Какой здѣсь чинъ, какой порядокъ важности характеровъ, и какъ выяснить различныя степени ихъ перемѣнности? Исторія даетъ намъ очень вѣрное и простое средство: событія, вліяя на человѣка, измѣняютъ далеко неравномѣрно различные, замѣчаемые въ немъ слои понятій и чувствъ. Время скребетъ, раскапываетъ насъ, какъ землекопъ почву, и обнажаетъ этимъ нашу нравственную геологію; подъ его усильною работой изчезаютъ одинъ за другимъ наши земляные пласты, иные медленнѣй, иные скорѣе. Первые удары его заступа легко разгребаютъ рыхлую почву, нѣчто въ родѣ намывной земли, мягкой и нанесенной снаружи; затѣмъ идутъ болѣе вязкіе хрящи, пески, слежавшіеся отъ нагнета, и для срытія ихъ понадобится уже гораздо больше труда. Пониже простираются известняки, мраморы, многоярусные сланцы, всѣ упорные и плотные; потребны цѣлые вѣка неустанныхъ работъ, глубокія раскопки, многочисленные взрывы, чтобы одолѣть ихъ. Еще ниже идетъ

въ безконечную глубь первобытный гранитъ, опора всего остальнаго, и какъ бы ни были мощны усилія вѣковъ потрясти ее, имъ никогда не разрушить ее совершенно.

На поверхности человѣка мы видимъ нравы, понятія, извѣстный строй ума, продолжающіеся всего три или четыре года: это дѣло моды и минуты. Путешественникъ, пустившійся въ Америку или въ Китай, по возвращеніи не найдетъ уже Парижа такимъ, какимъ его оставилъ. Онъ чувствуетъ себя провинціаломъ, отчужденникомъ; тонъ шутокъ значительно измѣнился; словарь клубовъ и маленькихъ театровъ сталъ не тотъ; первенствующій вездѣ щеголь щеголяетъ уже иначе; онъ носитъ другіе жилеты, другіе галстухи; его скандалы и дурачества производятъ эффектъ въ иномъ уже смыслѣ; самое названіе дано ему новое; у насъ поочередно перебывали petit-maitre, incroyable, mirliflor, денди, левъ, gandin, cocodés и petit crevé. Достаточно нѣсколькихъ лѣтъ, чтобы смести и замѣнить имя и вещь новыми; такія умственныя перемѣны измѣряются туалетными; изо всѣхъ человѣческихъ характеровъ это—самый поверхностный и нестойкій.

Подъ нимъ простирается слой характеровъ, нѣсколько болѣе прочныхъ; онъ держится двадцать, тридцать, сорокъ лѣтъ, около половины какого-нибудь историческаго періода. Мы недавно видѣли окончаніе одного изъ нихъ, котораго центромъ былъ 1830-й годъ, говоря приблизительно. Господствующій типъ этого времени вы найдете въ Антонѝ, Александра Дюма, въ жён-премьерахъ театра Виктора Гюго, въ воспоминаніяхъ и разсказахъ нашихъ отцовъ и дядюшекъ. Это—человѣкъ съ великими страстями и мрачными грёзами, энтузіастъ и лирикъ, политикъ и бунтовщикъ, гуманистъ и новаторъ, болѣющій грудью по доброй волѣ, съ фатальной наружностью, съ трагическими жилетами и тою крайне-эффектною прической, которую можно видѣть на эстампахъ Деверіà; теперь онъ кажется намъ раздутымъ и вмѣстѣ наивнымъ, но мы не можемъ не признать въ немъ пылкости и великодушія. Короче, это новой статьи плебей, богато одаренный способностями, который, въ первый разъ взобравшись на вершины свѣта, шумно выставляетъ на показъ смущеніе, овладѣвшее его сердцемъ и умомъ. Чувства и понятія его—принадлежность цѣлаго поколѣнія: вотъ почему надо, чтобы прошло это поколѣніе, — тогда изчезнутъ и они. Таковъ второй, открытый нами, слой; время,

употребляемое исторіей для его сноса, показываетъ вамъ степень его важности, показывая степень его глубины.

Теперь мы подошли къ слоямъ третьяго порядка, слоямъ чрезвычайно обширнымъ и чрезвычайно плотнымъ. Составляющіе ихъ характеры длятся цѣлый историческій періодъ, въ родѣ, наприм., среднихъ вѣковъ, Возрожденія или эпохи такъ называемаго классицизма. Одна и та же форма духа господствуетъ тогда въ теченіе одного или многихъ вѣковъ и противится глухимъ, незамѣтнымъ треніямъ, яростнымъ разгромамъ, всѣмъ подкопамъ и взрывамъ минъ, направленнымъ противъ нея во все это время. Наши дѣды видѣли изчезновеніе одной такой формы, т. е., классическаго періода, окончившагося [въ восьмидесятыхъ годахъ прошлаго столѣтія]. Она держалась около двухъ вѣковъ, и распознать ее можно по ощутительнымъ примѣтамъ. Костюмъ кавалера и храбреца на словахъ, въ какомъ щеголяли франты поры Возрожденія, смѣнился тою въ самомъ дѣлѣ представительною одеждой, какая прилична въ гостиныхъ и при дворѣ: парикъ, широкіе штаны съ красивою окладкой понизу (canons), костюмъ, удобный вообще и какъ нельзя лучше подходящій къ размѣреннымъ и вмѣстѣ разнообразнымъ жестамъ свѣтскаго человѣка, — шелковыя ткани, шитыя, раззолоченыя, убранныя кружевомъ, пріятный и величавый нарядъ, какъ нарочно созданный для вельможъ, которые хотятъ блистать и не уронить при этомъ своего сана. Среди безпрерывныхъ незначительныхъ измѣненій костюмъ этотъ держался вплоть до той поры, когда простыя брюки, республиканскій сапогъ и серьезный, черный, утилитарный фракъ замѣнили башмаки съ пряжками, гладко натянутые шелковые чулки, кружевныя жабо, цвѣтистые жилеты и розовый, нѣжно-голубой или свѣтло-зеленый кафтанъ, бывшіе дотолѣ придворною модой. Во весь этотъ промежутокъ времени господствуетъ характеръ, приписываемый намъ *) Европой и теперь,—характеръ вѣжливаго, галантнаго француза, мастера въ умѣньѣ щадить самолюбіе другихъ, краснобая, который, какъ болѣе или менѣе отдаленный снимокъ съ версальскаго царедворца, остался вѣренъ благородству стиля и всѣмъ монархическимъ приличіямъ въ языкѣ и манерахъ. Къ этому присоединяется или отсюда вытекаетъ цѣлая группа доктринъ и чувствъ: религія, государство, философія, любовь, семейная жизнь

*) Французамъ.

принимаютъ тогда отпечатокъ господствующаго характера, и эта совокупность нравственныхъ наклонностей образуетъ одинъ изъ тѣхъ крупныхъ типовъ, которые навсегда сохранятся въ человѣческой памяти, потому что она признаетъ въ немъ одну изъ главныхъ формъ человѣческаго развитія.

Сколько бы ни были прочны и устойчивы эти типы, но умираютъ и они. Вотъ уже восемьдесятъ лѣтъ, какъ, отдавшись демократическимъ порядкамъ, французъ началъ отчасти терять свою вѣжливость и большую часть своего галантерейнаго лоска, сталъ горячить, разнообразить и измѣнять свой слогъ, понимать совершенно на новый ладъ всѣ великіе интересы общества и духа. Любой народъ, въ теченіе своей долгой жизни, переходитъ много подобныхъ обновленій, и однакожъ остается самимъ собой, не только въ силу преемственности составляющихъ его поколѣній, но и въ силу устойчивости основнаго его характера. Вотъ изъ чего состоитъ первичный пластъ; подъ могучими слоями, которые уносятся смѣнною чередой историческихъ періодовъ, идетъ въ глубь несравненно болѣе могучій кряжъ, котораго не одолѣть и самимъ историческимъ періодамъ...

Это и есть первобытный гранитъ; онъ длится во всю жизнь народа и служитъ основнымъ кряжемъ для всѣхъ позднѣйшихъ слоевъ, которые въ послѣдовательные періоды осядутъ на поверхность. Станете вы искать еще и того ниже, вы найдете еще болѣе глубокія основанія,—тѣ темные, гигантскіе пласты, которые начинаетъ теперь освѣщать лингвистика. Подъ народными характерами лежатъ племенные. Нѣкоторыя общія черты выдаютъ исконное сродство между различными по генію или духу народами: латины, греки, германцы, славяне, кельты, персы, индусы, все это отпрыски одного и того же древнѣйшаго корня; ни переселенія, ни помѣси, ни перемѣны темперамента не могли нарушить въ нихъ нѣкоторыхъ философическихъ и общежительныхъ наклонностей, нѣкоторыхъ общихъ имъ пріемовъ въ постиженіи нравственности, въ пониманіи природы, въ способѣ выражать мысль. Съ другой стороны, эти основныя, общія имъ всѣмъ черты, не встрѣчаются ни у какого другаго племени,—ни у семита, ни у китайца; у тѣхъ есть опять особыя своеобразности того же основнаго порядка. Различныя племена относятся между собою нравственно точно такъ же, какъ позвоночное, суставчатое, слизнякъ относятся другъ къ другу

физически; это существа, сложенныя по разнымъ планамъ и принадлежащія къ различнымъ вѣтвямъ.

Наконецъ, въ самомъ нижнемъ ярусѣ находятся характеры, свойственные всякой высшей породѣ, способной къ самобытной цивилизаціи, т. е. надѣленной даромъ общихъ идей, выпавшимъ на долю человѣку и ведущимъ его къ установленію обществъ, вѣрованій, наукъ и искусствъ; подобныя наклонности существуютъ независимо отъ всѣхъ племенныхъ различій, и физіологическія разности, столь рѣшительно вліяющія на все остальное, безсильны и немощны противъ нихъ.

Вотъ въ какомъ порядкѣ ложатся одинъ на другой слои чувствъ, идей, способностей и инстинктовъ, составляющихъ человѣческую душу. Вы видите, какъ со спускомъ отъ верхнихъ къ нижнимъ они постепенно утолщаются, и какъ относительная важность ихъ измѣряется ихъ устойчивостью. Законъ, взятый нами у естественныхъ наукъ, примѣнимъ здѣсь вполнѣ и оправдывается во всѣхъ своихъ послѣдствіяхъ. Самые устойчивые характеры, какъ въ исторіи людскаго быта, такъ и въ исторіи естественной, всегда самые элементарные, самые что ни есть присные и самые общіе изъ всѣхъ. Въ любой психологической особи, какъ и въ чисто лишь органической, слѣдуетъ различать характеры [признаки] первичные отъ позднѣйшихъ и второстепенныхъ, изначальные элементы — отъ прилада, возникающаго потомъ. Итакъ, характеръ [признакъ] элементаренъ тогда, когда онъ общъ всѣмъ дѣйствіямъ человѣческаго разумѣнія: такова способность мыслить посредствомъ быстро возникающихъ (въ умѣ) образовъ или посредствомъ длинныхъ рядовъ идей, точно между собою сопряженныхъ; она сродна не нѣкоторымъ только частнымъ пріемамъ разумѣнія,— она господствуетъ во всѣхъ областяхъ человѣческой мысли и оказываетъ свою дѣйственность во всѣхъ произведеніяхъ человѣческаго ума; какъ скоро человѣкъ судитъ, воображаетъ и говоритъ, способность эта непремѣнно тутъ на лицо и притомъ какъ главный распорядитель, какъ хозяинъ: она толкаетъ его въ одну какую-либо сторону и преграждаетъ ему извѣстные исходы. Тоже и съ другими способностями. Итакъ, чѣмъ элементарнѣе, первичнѣе характеръ, тѣмъ шире его вліяніе. А чѣмъ шире его вліяніе, тѣмъ онъ болѣе устойчивъ. Только уже весьма общія состоянія или положенія, а слѣдовательно и весьма общія только наклонности способны опредѣлять собой историческіе періоды и господствующій въ нихъ, верховодный, типъ, — типъ сбитаго съ пути и неудовлетвореннаго плебея

нашего времени, придворнаго вельможи и салоннаго господина временъ ново-классицизма, одинокаго и независимаго барона эпохи среднихъ вѣковъ. Характеры [признаки] гораздо болѣе завѣтные и неразрывно связанные съ физическимъ темпераментомъ составляютъ то, что зовется народнымъ геніемъ или духомъ: въ Испаніи — потребность въ терпкомъ и пронзительномъ ощущеніи и страшный потомъ взрывъ возбужденнаго и сосредоточеннаго въ себѣ воображенія; во Франціи — потребность въ отчетливыхъ и связныхъ между собой идеяхъ и свободный ходъ быстродвижнаго ума. Отличительный характеръ цѣлыхъ породъ, напримѣръ, китайской, арійской, семитской, слагается изъ самыхъ элементарныхъ, первичныхъ наклонностей, каковы языкъ, надѣленный или ненадѣленный грамматикой, складъ предложеній, способный къ періодичности или нѣтъ, мысль, то ограниченная сухимъ алгебраическимъ обозначеніемъ, то гибкая, поэтическая и богатая оттѣнками, то страстная, терпкая и готовая къ неудержному взрыву. И тутъ, какъ въ естественной исторіи, необходимо всмотрѣться въ зародышъ едва начинающаго ума, чтобы распознать въ немъ отличительныя черты ума развитаго и полнаго; характеры первичнаго возраста знаменательнѣе всѣхъ другихъ; по строю языка и по роду миѳовъ можно прозрѣть будущую форму религіи, философіи, общества и искусства, какъ по присутствію, отсутствію или числу сѣменодоль угадываютъ, къ какому именно разряду принадлежитъ извѣстное растеніе, и главнѣйшія черты его типа. Вы видите, что въ царствѣ людей, точно такъ же какъ въ царствѣ животномъ и растительномъ, законъ соподчиненія характеровъ или признаковъ устанавливаетъ одну и ту же іерархію: высшее мѣсто и первенствующая важность принадлежатъ самымъ устойчивымъ характерамъ; а если они такъ устойчивы, то единственно потому, что, какъ элементарные, характеры эти захватываютъ обширнѣйшую поверхность и слѣдовательно уносятся развѣ лишь переворотомъ соотвѣтственной тому величины.

5. Лѣстница, или скала, литературныхъ цѣнностей отвѣчаетъ скалѣ цѣнностей нравственныхъ.—Примѣры.

Этой лѣстницѣ нравственныхъ цѣнностей отвѣчаетъ ступенью въ ступень лѣстница цѣнностей литературныхъ. При одинаковыхъ впрочемъ другихъ условіяхъ, смотря по тому, въ какой степени важенъ выводимый книгою на первый планъ характеръ, то-есть, на сколько онъ элементаренъ и устойчивъ, сама эта книга выходитъ болѣе или менѣе прекрасною, и вы сейчасъ увидите, какъ пласты нравственной геологіи сообщаютъ выражающимъ ихъ литературнымъ произведеніямъ свою степень силы и долговѣчности.

Существуетъ вопервыхъ литература моды, выражающая модный характеръ; подобно ему, она держится три-четыре года, иногда менѣе; обыкновенно она распускается и опадаетъ вмѣстѣ съ древесною листвой каждый годъ; сюда принадлежатъ романсъ, фарсъ, брошюра, ходячая повѣсть. Прочтите, если у васъ достанетъ храбрости, какой-нибудь водевиль или шутку 1835 года,—книга выпадаетъ у васъ изъ рукъ. Часто пытаются снова поставить которую-либо изъ этихъ піесъ на сцену; двадцать лѣтъ тому назадъ піеса приводила въ восхищеніе; теперь зрители отъ нея зѣваютъ, и она какъ разъ изчезаетъ съ афишъ. Какой-нибудь романсъ, который распѣвался чуть не за каждымъ фортепіаномъ, возбуждаетъ теперь общій смѣхъ,—его находятъ приторнымъ и нелѣпымъ; вы встрѣтите его развѣ только гдѣ-нибудь въ отсталомъ захолустьѣ; онъ выражалъ одно изъ тѣхъ эфемерныхъ чувствъ, для которыхъ достаточно самой слабой перемѣны въ нравахъ, чтобы безслѣдно изчезнуть; едва успѣлъ онъ выйти изъ моды, и мы невольно удивляемся, какъ это люди могли потѣшаться подобнымъ вздоромъ. Такъ-то время сортируетъ бездну появляющихся на свѣтъ произведеній: вмѣстѣ съ поверхностными и нестойкими характерами оно безпощадно уноситъ и выражавшія ихъ сочиненія.

Другія произведенія отвѣчаютъ нѣсколько болѣе живучимъ характерамъ и кажутся чѣмъ то превосходнымъ читающему ихъ поколѣнію. Такова была пресловутая *Астрея*, написанная д'Юрфе въ началѣ XVII-го столѣтія,—пастушескій романъ, необычайно длинный, еще болѣе пустой, бесѣдка изъ зелени и цвѣтовъ, куда люди, утомленные душегубствомъ и разбоями религіозныхъ войнъ, сходились послушать вздоховъ и нѣжностей Селадона. Таковы были романы дѣвицы Скюдери—*Киръ Великій*, *Клелія*, гдѣ преувеличенная, утонченная, накрахмаленная галантерейность, введенная во Францію королевами-испанками, краснобайство въ новыхъ оборотахъ языка, сердечныя тонкости, церемоніалъ учтивства развернулись ни дать-ни взять какъ величественныя робы и натянутые поклоны

отеля Рамбулье *)... Передъ пресловутой элегіей Милльвуа на *Паденіе древесной листвы* мы остаемся такъ же равнодушны, какъ и передъ *Мессеніянками* Казимира Делавиня; это потому, что оба произведенія, полуклассическія и полуромантическія, своимъ смѣшаннымъ характеромъ отвѣчали поколѣнію, стоявшему на рубежѣ двухъ періодовъ, и успѣхъ ихъ длился именно такъ долго, какъ было свойственно проявившемуся въ нихъ нравственному характеру.

Многіе весьма замѣчательные случаи обнаруживаютъ до очевидности, какъ цѣнность всякаго произведенія возрастаетъ и умаляется вмѣстѣ съ цѣнностью выраженнаго имъ характера. Природа какъ нарочно даетъ здѣсь на ряду съ опытомъ средство къ обратной его провѣркѣ. Можно указать писателей, которые при двадцати какихъ-нибудь второстепенныхъ сочиненіяхъ оставили по себѣ одно первостепенное. И въ томъ и въ другомъ случаѣ, талантъ, воспитаніе, подготовка, усилія были одинаковы; однакоже въ первомъ изъ плавильника вышло обыкновенное произведеніе, а во второмъ явилось на свѣтъ нѣчто геніальное. Дѣло въ томъ, что въ первомъ случаѣ писателемъ были выражены лишь поверхностные, эфемерные характеры, между тѣмъ какъ во второмъ онъ схватилъ характеры долговѣчные и глубокіе... Де-Фоэ написалъ двѣсти томовъ, а Сервантесъ—не знаю, сколько драмъ и новеллъ; одинъ — съ правдоподобіемъ въ подробностяхъ, съ мелочною, сухой точностью дѣловаго пуританина, другой—съ изобрѣтательностью, блескомъ, недочетами и великодушіемъ испанца, притомъ искателя приключеній и рыцаря; отъ одного уцѣлѣлъ *Робинзонъ Крузо*, отъ другаго—*Донъ-Кихотъ*. Это потому, что Робинзонъ прежде всего истый англичанинъ, весь пропитанный глубокими инстинктами своего племени, явными еще и теперь въ матросѣ и въ скваттерѣ **) родной его страны, неудержный и настойчивый въ своихъ рѣшеніяхъ, искренній протестантъ и библейскій начетчикъ, притомъ энергичный, упорный, терпѣливый, неутомимый, рожденный для труда, способный вновь распахать и заселить цѣлые материки; потому, что тоже самое лицо, помимо своего національнаго характера, еще представляетъ собой образецъ величайшаго искуса людской жизни и какъ-бы перечень всей

*) Къ подобнымъ же скоропреходящимъ явленіемъ авторъ относитъ *Эвфуиста* Лили, *Адоне*, Марини, *Гудибраса*, Бетлера, пасторали Геснера, многіе типы г-жи Сталь и Байрона.

**) Въ С.-Америкѣ—поселенецъ, временно водворяющійся на чужой землѣ.

людской изобрѣтательности, показывая человѣка, выхваченнаго изъ образованной среды и принужденнаго путемъ одиночныхъ своихъ усилій переоткрыть бездну искусствъ и промысловъ, которыхъ благотворная атмосфера окружала его прежде, какъ вода окружаетъ рыбу во всякое время и безъ ея вѣдома. Подобно этому, въ Донъ-Кихотѣ вы видите прежде всего испанца-рыцаря и притомъ умственно-больнаго, какимъ сдѣлали его восемь вѣковъ крестовыхъ походовъ и преувеличенныхъ, распаленныхъ грезъ; но сверхъ этого вы видите въ немъ одинъ изъ безсмертныхъ типовъ человѣческой исторіи, героя-идеалиста, выспренняго мечтателя, исхудалаго и избитаго, и тутъ же, лицомъ къ лицу съ нимъ, чтобы усилить впечатлѣніе, какъ нарочно стоитъ разсудительный пентюхъ, позитивистъ жирный и вульгарный *).

Но есть и обратная провѣрка, есть случай, когда геній нисходитъ на степень таланта, простаго дарованія... У Шекспира клоуны не забавляютъ ужъ больше никого, а молодые его джентльмены кажутся чуть не безумными; надо быть критикомъ и интересоваться этимъ по профессіи, чтобы взглянуть на нихъ съ соотвѣтственной точки зрѣнія; каламбуры ихъ претятъ, ихъ метафоры не вразумительны; ихъ раздутая галиматья — условный говоръ XVI столѣтія, точно такъ же какъ опрятная и вылощенная тирада была рѣчь, требуемая приличіемъ XVII-го. Это тоже модные типы,—не болѣе; внѣшность и минутный эффектъ до того преобладаютъ въ нихъ, что все остальное изчезаетъ. Вы видите изъ двойнаго этого опыта всю важность глубокихъ и долговѣчныхъ характеровъ; отсутствіе ихъ низводитъ съ высоты созданіе великаго художника, а присутствіе возводитъ на высшую ступень произведеніе и меньшаго сравнительно таланта.

Поэтому, читая великія литературныя творенія, мы найдемъ, что всѣ они проявляютъ какой-нибудь глубокій и вѣковѣчный характеръ, и мѣсто, ими занимаемое, будетъ тѣмъ выше, чѣмъ характеръ этотъ глубже и долговѣчнѣе. Это, можно сказать, перечни, представляющіе уму въ осязательной формѣ то главнѣйшія черты какого-нибудь періода исторіи, то изначальные инстинкты и способности какого-нибудь племени, то извѣстные отрывки человѣка вообще и тѣ первичныя психическія силы, которыя являются послѣдними, крайними причинами [событій въ жизни человѣка].

*) Къ подобнымъ же долговѣчнымъ явленіямъ Тэнъ относитъ *Жиль-Блаза*, Лесажа, *Манонъ-Леско*, аббата Прево, *Фигаро*, Бомарше.

*

Для убѣжденія себя въ этомъ намъ нѣтъ надобности обращаться къ пересмотру всѣхъ литературъ. Достаточно подмѣтить одно то, какъ употребляютъ теперь литературныя произведенія для пользъ исторіи. Ими то именно восполняютъ пробѣлы и недостачи, встрѣчаемые въ памятныхъ запискахъ, въ актахъ дипломатическихъ и законодательныхъ; съ необыкновенной точностью и ясностью показываютъ они намъ чувства различныхъ эпохъ, инстинкты и склонности различныхъ племенъ и народовъ, всѣ потаенныя, великія пружины, которыхъ равновѣсіемъ держатся общества, и которыхъ разладъ влечетъ за собой перевороты. Положительная исторія и хронологія древней Индіи почти совершенно ничтожны; но для насъ уцѣлѣли ея героическія и священныя поэмы, и въ нихъ обнажается передъ нами вся душа этой страны, т. е., складъ и состояніе ея фантазіи, громадность и взаимная связь ея грезъ и думъ, глубина и муть ея философскихъ домысловъ, внутренній принципъ ея религіи и учрежденій. — Взгляните на Испанію въ концѣ XVI-го и въ началѣ XVII-го вѣка: перечитавши разные плутовскіе романы, изучивши театръ Лопе, Кальдерона и другихъ драматурговъ, вы увидите передъ собой два живыхъ лица, нищаго и кавалера, которые раскроютъ вамъ всю дичь и грязь, все величіе и все безуміе этой странной цивилизаціи.

Двѣ великія эпопеи новаго времени, *Божественная Комедія* и *Фаустъ*, представляютъ вкратцѣ двѣ великія эпохи европейской исторіи. Одна показываетъ, какъ смотрѣли на жизнь Средніе вѣка, другая — какъ мы ее нынѣ понимаемъ. Та и другая выражаютъ самую высокую истину, до какой дошли два царственныхъ ума, каждый въ свою пору. Поэма Данта — картина человѣка, который, бывъ восхищенъ отъ предѣловъ этого бреннаго міра, обозрѣваетъ міръ сверхъестественный, единый вполнѣ завершенный и дѣйствительно сущій; онъ вступаетъ въ него, руководимый двумя силами, — восторженной любовью, которая была тогда царицей жизни человѣческой, и уставнымъ богословіемъ, царившимъ надъ спекулятивной (умозрительной) мыслью; его греза, попеременно, то ужасная, то выспренняя, есть та мистическая галлюцинація, которая представлялась въ то время совершеннѣйшимъ состояніемъ человѣческой души. Поэма Гёте — картина человѣка, пройдя всѣ мытарства науки и жизни, вышелъ изъязвленный, съ чувствомъ отвращенія; ему претятъ и та, и другая; онъ блуждаетъ, отыскиваетъ на-ощупь какого-нибудь исхода, и наконецъ, покоряясь судьбѣ, останавливается на практической дѣятельности; но посреди этой

бездны скорбныхъ испытаній, среди бездны вопросовъ, по которымъ любознательность его осталась неудовлетворенною, онъ все-таки прозрѣваетъ мелькомъ, сквозь легендарную его завѣсу, то высшее царство идеальныхъ формъ и безплотныхъ силъ, на рубежѣ котораго останавливается мысль, и куда проникать дано по временамъ только сердечнымъ нашимъ чаяніямъ и гаданьямъ. — Между множествомъ превосходныхъ произведеній, обличающихъ существенный характеръ извѣстной эпохи или извѣстнаго племени, встрѣчаются такія, которыя, по рѣдкому стеченію обстоятельствъ, выражаютъ сверхъ того еще какое-нибудь чувство, какой-нибудь типъ, общіе почти всему людскому роду; таковы еврейскіе *Псалмы*, ставящіе единобожнаго человѣка лицомъ къ лицу передъ Всемогущимъ Богомъ, царемъ и судьей; таково *Подражаніе Христу*, излагающее бесѣду растроганной души съ Богомъ, полнымъ любви утѣшителемъ; таковы поэмы Гомера и *Разговоры* Платона, изображающіе, однѣ — героическую юность человѣка дѣла, другіе — очаровательное мужаніе человѣка мысли; такова почти вся греческая литература, которой выпалъ завидный удѣлъ живописать здоровыя и простыя чувства; таковъ, наконецъ, Шекспиръ, величайшій психологъ и глубочайшій наблюдатель человѣка, яснѣе всѣхъ прозрѣвшій сложный механизмъ людскихъ страстей, глухія броженія и неудержныя вспышки фантазирующаго мозга, нежданныя-негаданныя порухи во внутреннемъ равновѣсіи, тираніи плоти и крови, роковые толчки характера, и темныя, сокровенныя причины нашего безумства или нашего ума. — *Донъ-Кихотъ*, *Кандидъ*, *Робинзонъ Крузо* — книги подобнаго же значенія. Такого рода вещи переживаютъ и вѣкъ и народъ, создавшіе ихъ. Онѣ переступаютъ обычныя грани времени и пространства; ихъ поймутъ вездѣ, гдѣ только найдется мыслящій умъ; популярность ихъ неистребима, и живучести ихъ нѣтъ конца. Вотъ послѣднее доказательство соотвѣтствія, связывающаго нравственную цѣнность съ литературной, и начала, опредѣляющаго художественнымъ произведеніямъ ихъ высшее или низшее мѣсто, смотря по важности, устойчивости и глубинѣ выраженнаго въ нихъ историческаго или психическаго характера.

Во главѣ природы есть верховныя могуты, властвующія надъ всѣми остальными; во главѣ искусства есть такія художественныя произведенія, которыя также превосходятъ всѣ остальныя; обѣ эти вершины стоятъ другъ другу въ уровень, и самыя высшія могуты природы выражаются самыми превосходными художественными произведеніями.

II. Степень благотворности характера.

6. Важность и благотворность, какъ точки зрѣнія на характеръ.—Связь и различіе этихъ двухъ точекъ зрѣнія.—Въ чемъ состоитъ благотворность нравственнаго характера.

Характеры должно сравнивать между собою и съ другой еще точки зрѣнія. Какъ сила естественная, характеръ можетъ разсматриваться двоякимъ образомъ: во-первыхъ, по отношенію къ другимъ характерамъ, и во-вторыхъ—по отношенію къ самому себѣ. Разсматриваемый въ первомъ отношеніи, онъ, какъ мы видѣли выше, займетъ болѣе или менѣе высокое мѣсто въ зависимости отъ его важности, т. е., прочности, устойчивости, отъ силы его сопротивленія разрушительнымъ внѣшнимъ дѣйствіямъ. Изслѣдованіе характера въ другомъ отношеніи опредѣлитъ то болѣе или менѣе высокое мѣсто, какое достается въ удѣлъ характерамъ, смотря потому, насколько, предоставленные самимъ себѣ, они сами клонятся къ своему уничтоженію или же, напротивъ, къ собственному своему развитію, уничтожая или развивая ту особь или группу, въ которыхъ они совмѣщены. Въ первомъ случаѣ мы постепенно низошли къ тѣмъ стихійнымъ, элементарнымъ силамъ, которыя составляютъ основной корень природы, и вы видѣли, какая родственная связь соединяетъ искусство съ наукою. Во второмъ случаѣ мы станемъ постепенно восходить къ тѣмъ высшимъ формамъ, которыя составляютъ конечную цѣль природы, и вы увидите здѣсь родственную связь искусства съ нравственностью. Мы сначала разсмотрѣли характеры по бо́льшей или мѐньшей степени ихъ *важности*; теперь намъ предстоитъ разсмотрѣть ихъ по бо́льшей или мѐньшей степени *благотворности*.

Съ нравственной точки зрѣнія, характеры, свойства, какими они одарены, могутъ быть благотворны или злотворны, или, наконецъ, смѣшанны, разнородны, посредственны. Ежедневно мы видимъ такія лица и цѣлыя общества, которыя благоденствуютъ, увеличиваютъ свою мощь, испытываютъ неудачи въ своихъ предпріятіяхъ, раззоряются, гибнутъ; и всякій разъ, какъ мы взглянемъ на ихъ жизнь въ цѣлой ея совокупности, мы найдемъ, что паденіе это объясняется какимъ-нибудь недостаткомъ общаго строя, преувеличенностью извѣстнаго стремленія, несоразмѣрностью извѣстнаго положенія и извѣстной склонности, равно какъ причиною успѣха ихъ была стойкость внутренняго равновѣсія, власть умѣрить въ себѣ какое-нибудь страстное желаніе или особенная энергія той либо другой способности. [Отдѣльные характеры то облегчаютъ, то задерживаютъ стремленіе бурнаго потока жизни]. Такъ устанавливается вторая ска́ла: характеры распредѣляются въ ней, смотря по бо́льшей или мѐньшей степени своей пользы или зловредности, по величинѣ того пособія или затрудненія, какое вводятъ они въ нашу жизнь, чтобы сохранить или чтобы загубить ее.

Итакъ, все дѣло здѣсь въ жизни, и для каждаго отдѣльнаго лица жизнь имѣетъ два главныхъ направленія: человѣкъ или познаетъ, или дѣйствуетъ; поэтому въ немъ можно различить двѣ главныя способности,— умъ и волю. Отсюда слѣдуетъ, что всѣ характеры, всѣ свойства воли и ума, помогающія человѣку въ знаніи и дѣятельности, благотворны, а всѣ противныя тому—вредны. Всѣ элементы ума—ясность, геніальность, находчивость, разсудительность, тактъ, утонченность, и всѣ элементы воли— храбрость, починливость, дѣятельность, твердость, хладнокровіе, — все это — составныя части идеальнаго человѣка, ибо всѣ эти качества — отдѣльныя черты благотворнаго характера, полезныя прежде всего для него самого.

При какомъ направленіи свойства эти пріобрѣтутъ благотворный характеръ? Гдѣ та внутренняя пружина, которая сдѣлаетъ отдѣльнаго человѣка полезнымъ для общества?

Есть одна лишь такая пружина,—способность любить; потому что любить значитъ ставить себѣ цѣлью счастіе другаго, подчиниться ему, отдаться вполнѣ заботамъ о его благѣ. Нельзя не признать въ этомъ характера, благотворнаго по преимуществу; очевидно, онъ долженъ быть первымъ въ составляемой нами ска̀лѣ благотворныхъ характеровъ. Насъ трогаетъ уже одинъ его видъ, въ какой-бы ни предсталъ онъ формѣ,—въ формѣ великодушія, человѣчности, кротости, нѣжности или врожденной доброты. Наша симпатія невольно возбуждается этимъ чувствомъ, каковъ-бы ни былъ предметъ его, будетъ-ли оно любовью въ собственномъ смыслѣ слова, когда одна человѣческая личность всецѣло отдается личности другаго пола, и явится союзъ двухъ жизней, какъ-бы нераздѣльно слившихся въ одну, или будутъ то какія-либо семейныя привязанности, близкія отношенія между родителями и дѣтьми, между братомъ и сестрою, или же, наконецъ, раскроется оно въ крѣпкой дружбѣ, полномъ довѣріи,

взаимной вѣрности двухъ лицъ, не соединенныхъ между собою узами крови. Чѣмъ обширнѣе предметъ любви, тѣмъ мы находимъ ее прекраснѣе, потому что благотворность ее расширяется вмѣстѣ съ объемомъ группы, на которую она дѣйствуетъ. Вотъ отчего въ исторіи, какъ и въ жизни, мы всего больше восхищаемся проявленіями преданности, посвященной на службу общимъ интересамъ,—восхищаемся патріотизмомъ, какой видимъ въ Римѣ во время Аннибала, въ Аѳинахъ — при Ѳемистоклѣ, во Франціи въ 1792 году и въ Германіи въ 1813 году; великимъ чувствомъ той всеобщей любви къ ближнему, которая вела буддистскихъ или христіанскихъ миссіонеровъ въ среду самыхъ варварскихъ племенъ, тѣмъ страстнымъ рвеніемъ, которое поддерживало въ трудахъ множество безкорыстныхъ изобрѣтателей и вызвало въ области искусства, науки, философіи и практической жизни массу прекрасныхъ и благодѣтельныхъ подвиговъ и и учрежденій.

7. Соотвѣтствующій порядокъ въ скалѣ литературныхъ цѣнностей.

Этой классификаціи нравственныхъ цѣнностей отвѣчаетъ ступенью въ ступень классификація цѣнностей литературныхъ. При одинаковыхъ во всемъ остальномъ условіяхъ, произведеніе, выражающее благотворный характеръ, выше произведенія, выражающаго характеръ злотворный. Изъ двухъ данныхъ произведеній, если въ обоихъ, при одинаково талантливомъ исполненіи, выведены одинаково крупныя природныя силы, произведеніе, представляющее намъ героя, лучше того, въ которомъ изображенъ негодяй; и въ галлереѣ живучихъ созданій искусства, составляющихъ музей мысли человѣческой, мы попытаемся на основаніи нашего новаго начала установить новый распорядокъ мѣстъ.

На самыхъ низшихъ ступеняхъ находятся типы, предпочитаемые реалистической литературой и комедіей, т. е., лица ограниченныя, плоскія, глупцы, эгоисты, безхарактерные и пошляки. Это именно тѣ типы, какіе даетъ намъ обиходная жизнь, или которые невольно вызываютъ насмѣшку. Нигдѣ вы не встрѣтите такой полной коллекціи подобныхъ типовъ, какъ въ *Сценахъ* изъ мѣщанской жизни Генриха Моньѐ. И почти во всѣхъ лучшихъ романахъ второстепенныя лица набираются такимъ образомъ: Санчо въ *Донъ-Кихотѣ*; мошенники-обдергаи испанскихъ плутовскихъ романовъ; мелкіе помѣщики, богословы и горничныя у Фильдинга; скупые

сельскіе дворяне и злые на языкъ проповѣдники у Вальтеръ-Скотта; цѣлая бездна негодяевъ, кишащая въ *Людской Комедіи* у Бальзака и въ современномъ англійскомъ романѣ,—все это доставитъ намъ много новыхъ еще образчиковъ. [Комедіи же] вообще свойственно выставлять на свѣтъ всѣ человѣческіе недостатки. Но великіе художники, которые, по требованіямъ избраннаго ими рода или по любви къ нагой истинѣ, взялись за изученіе этихъ жалкихъ типовъ, употребляютъ два различные пріема для того, чтобы прикрыть посредственность и положительную невзрачность изображаемыхъ ими характеровъ. Или типы эти служатъ у нихъ только придаточнымъ и оттѣночнымъ средствомъ, чтобы тѣмъ яснѣе выказать какое-нибудь главное дѣйствующее лицо,—такой пріемъ чаще другихъ встрѣчается у романистовъ, и вы можете прослѣдить его въ *Донъ-Кихотѣ* Сервантеса, въ *Евгеніи Гранде* Бальзака и др. [Или же они возбуждаютъ въ насъ антипатію] противъ подобнаго лица: ведутъ его отъ неудачи къ неудачѣ, вызываютъ противъ него осуждающій и вмѣстѣ казнящій смѣхъ, нарочно выдаютъ всѣ горькія послѣдствія его несостоятельности, уничтожаютъ и гонятъ со свѣту преобладающій въ немъ недостатокъ. Возстановленный противъ него зритель очень доволенъ этимъ; видѣть уничтоженіе эгоизма и глупости такъ же для него пріятно, какъ видѣть полное развитіе силы и добра: кара злу стоитъ торжества блага. Это главный пріемъ у всѣхъ комиковъ, но къ нему прибѣгаютъ и романисты [Фильдингъ въ *Томъ-Джонсѣ*, Диккенсъ въ *Мартинѣ Чоззельвиттѣ* и др.]. Тѣмъ не менѣе видъ этихъ умаленныхъ или искалѣченныхъ душъ не можетъ не оставить въ читателѣ смутнаго чувства какой-то истомы, противности, даже раздраженія и горечи; если ихъ ужъ очень много или они занимаютъ главное мѣсто, то васъ просто беретъ тошнота. Стернъ, Свифтъ, англійскіе комики временъ реставраціи (возстановленія монархіи при Карлѣ II), многія изъ современныхъ комедій и романовъ, сцены Генриха Моньѐ, подъ-конецъ отталкиваютъ читателя; удовольствіе или одобреніе смѣшивается у него съ невольнымъ отвращеньемъ: непріятно смотрѣть на какую нибудь гадину даже [и тогда], когда ее давишь; намъ лучше хочется видѣть созданія покрупнѣе и ростомъ и характеромъ.

Тутъ, на этой ступени лѣстницы, помѣщается цѣлая семья типовъ, пожалуй и могучихъ, но все-таки неполныхъ и вообще неуравновѣшенныхъ. Извѣстная страсть или способность, какое-нибудь предрасположеніе ума или характера развились въ нихъ черезъ мѣру, какъ иной гипертрофиче-

скій органъ въ ущербъ всему остальному [организму], среди всякаго рода болей и страданій. Такова обычная тема драматическихъ или философскихъ произведеній: лица этого разбора способнѣе всѣхъ другихъ доставить писателю неистощимый запасъ трогательныхъ и ужасныхъ происшествій, случаевъ борьбы и перелома чувствъ, всякихъ вообще внутреннихъ терзаній, необходимыхъ ему для драмы; съ другой стороны, они болѣе всѣхъ способны обнаружить передъ глазами мыслителя различные механизмы ума, роковыя черты человѣческаго строя, всѣ темныя силы, дѣйствующія въ насъ мимо нашего сознанія и слѣпо властвующія надъ нами въ жизни. Такіе типы вы найдете у греческихъ, испанскихъ и французскихъ трагиковъ, у лорда Байрона и Виктора Гюго, у бо́льшой части великихъ романистовъ, начиная съ *Донъ-Кихота* [Сервантеса] до *Вертера* [Гёте] и *Госпожи Бовари* [Густава Флобе́ра]... Но ни у кого эта порода пылкихъ и страждущихъ душъ не расплодилась въ столь могучихъ, полныхъ и явственныхъ [образахъ], какъ у двухъ великихъ знатоковъ человѣка—Шекспира и Бальзака. Они всегда предпочтительно изображаютъ силу гигантскую, но зловредную для другихъ или для себя. Въ десяти случаяхъ изъ двѣнадцати главное дѣйствующее лицо у нихъ—мономанъ или злодѣй; онъ одаренъ самыми утонченными и мощными способностями, иногда чрезвычайнымъ великодушіемъ и нѣжностію чувствъ; но вслѣдствіе какой-нибудь погрѣшности внутренняго строя или неумѣнья владѣть собой, силы эти ведутъ его къ гибели или обрушиваются зловредно на другихъ: чудная машина разлетается на ходу сама или давитъ въ дребезги прохожихъ. Припомните шекспировскихъ героевъ—Коріолана, Готспера, Гамлета, Лира, Тимона, Леонта, Макбета, Отелло, Антонія, Клеопатру, Ромео, Юлію, Дездемону, Офелію,—самыхъ героическихъ и самыхъ чистыхъ: всѣ они увлечены пыломъ слѣпаго воображенія, судорожнымъ трепетомъ безумной чувствительности, тираннiей плоти и крови, галлюцинаціею идей, неудержимымъ приливомъ гнѣва или любовной страсти; присоедините къ нимъ чудовищныя, кровожадныя души, которыя, какъ львы, бросаются на стадо людей,—какого нибудь Яго, Ричарда III-го или леди Макбетъ, всѣхъ тѣхъ, что выдавили изъ своихъ жилъ «послѣднюю каплю молока человѣческой природы». И у Бальзака вы встрѣтите двѣ группы соотвѣтственныхъ типовъ: съ одной стороны—мономановъ [Гюло, Клаэса, Горіо и др.], страстныхъ собирателей, смертельно-влюбленныхъ, записныхъ художниковъ и отъявленныхъ скупцовъ; съ другой—просто хищныхъ звѣрей

[Нюсингена, Вотрена, дю-Тилье, Филиппа Бридо и др.],—ростовщиковъ, мошенниковъ, развратницъ, честолюбцевъ, дѣльцовъ: все это сильныя чудовищныя созданія, возникшія изъ того же замысла, что̀ и Шекспира, но порожденныя съ гораздо большимъ уже трудомъ, въ атмосферѣ, которою передышало и которую заразило дыханіемъ несравненно большее число человѣческихъ поколѣній, съ не такой уже молодой кровью въ жилахъ и со всѣми безобразіями, всѣми болѣзнями, всею испорченностью старой цивилизаціи. Это самыя глубокія литературныя созданія; они проявляютъ лучше всѣхъ другихъ важнѣйшіе характеры, изначальныя силы, что ни есть основные пласты человѣческой природы. Читая ихъ, испытываешь какое-то грандіозное волненіе,—волненіе человѣка, посвящаемаго въ тайну вещей, допущеннаго къ созерцанію законовъ, управляющихъ душою, обществомъ и исторіей. Тѣмъ не менѣе, произведенное ими на насъ впечатлѣніе поистинѣ тяжко: мы видѣли слишкомъ уже много грязи и преступленій; непомѣрно-развитыя страсти, въ своихъ неудержимыхъ столкновеніяхъ, выставили уже слишкомъ много опустошеній и бѣдъ. Передъ тѣмъ, что читать книгу, мы смотрѣли на предметы съ наружной ихъ стороны, покойно, машинально, какъ любой мѣщанинъ глядитъ на обычныя, однообразныя движенія какого-нибудь военнаго развода. Писатель взялъ насъ за руку и повелъ вдругъ прямо на поле битвы; мы видимъ передъ собою яростную схватку цѣлыхъ армій подъ смертоноснымъ градомъ картечь, видимъ, какъ земля вокругъ устилается трупами.

Поднимемся еще ступенью выше, и мы встрѣтимъ уже типы совершенные, типы настоящихъ героевъ. Ихъ много въ драматической и философской литературѣ. Шекспиръ и поэты его времени расплодили совершенные образы невинности, благодушія, добродѣтели, женской нѣжности; въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ ихъ замыслы появлялись затѣмъ подъ различными формами въ англійскомъ романѣ или драмѣ; послѣднихъ дочерей Миранды и Имоджены вы найдете въ какой-нибудь Эсѳири и Агнесѣ Диккенса. У самого Бальзака попадаются благородные и свѣтлые характеры. Маргарита Клаэсъ, Евгенія Гранде, маркизъ д'Эпаръ, Деревенскій лѣкарь—настоящіе образцы въ своемъ родѣ. На обширномъ поприщѣ литературъ можно даже найти многихъ писателей, которые съ умысломъ выводили на сцену чувства самыя прекрасныя и души что̀ ни есть высшаго разбора,—таковы Корнель, Ричардсонъ, Жоржъ-Сандъ. Одинъ въ *Полієвктѣ, Сидѣ и Гораціяхъ* изображаетъ полный разсудливости героизмъ;

другой — въ *Памелѣ*, *Клариссѣ и Грандиссонѣ* выводитъ говорящую протестантскую добродѣтель; Жоржъ-Сандъ, въ романахъ *Мопра*, *Франсуа Найденышъ*, *Чертова лужа*, *Жанъ де-ла Рошъ* и многихъ еще новѣйшихъ, рисуетъ врожденное великодушіе. Наконецъ иногда высшаго разряда художникъ, напримѣръ, Гёте въ своей поэмѣ *Германъ и Доротея*, и особенно въ своей *Ифигеніи*, Теннисонъ въ *Королевскихъ идилліяхъ* и въ *Принцессѣ*, пытались подняться до самой вершины небесъ. Но мы вѣдь давно уже упали оттуда, и если они туда возвращались, то развѣ лишь увлеченные художнической пытливостью, своими отшельническими думами и любовью къ археологическимъ поискамъ. Что касается другихъ, то они выводятъ на сцену совершенныя личности или какъ моралисты, или какъ наблюдатели; въ первомъ случаѣ съ тѣмъ, чтобы отстоять какое нибудь положеніе, при чемъ у нихъ замѣтенъ оттѣнокъ холодности или рѣшительно предвзятой мысли; во второмъ случаѣ съ примѣсью разнообразныхъ человѣческихъ чертъ, — коренныхъ погрѣшностей, мѣстныхъ предразсудковъ, старыхъ, [неизбѣжныхъ] или только возможныхъ заблужденій, которыя, правда, приближаютъ идеальное лицо къ лицамъ дѣйствительнымъ, реальнымъ, но за то и туманятъ блескъ его красы. Воздухъ зрѣлыхъ годами цивилизацій неблагопріятенъ для идеальной личности; она умѣстна въ эпическихъ и чисто-народныхъ литературахъ, когда неопытность и невѣжество еще представляютъ воображенію полную свободу... Творенія подлинно идеальныя появляются въ изобиліи только въ первобытныя, безъискусственныя, эпохи, и надо воротиться къ отдаленнымъ временамъ, къ начальному происхожденію народовъ, къ дѣтскимъ грёзамъ человѣчества, для того чтобы найти героевъ и боговъ. У каждаго народа есть свои; онъ извлекъ ихъ изъ своего сердца и вскармливаетъ ихъ своими сказаніями; постепенно подвигаясь въ невѣдомую даль новыхъ для него временъ и грядущей исторіи, онъ не сводитъ глазъ съ этихъ безсмертныхъ образовъ, сіяющихъ передъ нимъ, какъ благотворные геніи, которымъ суждено руководить его и охранять. Таковы герои настоящихъ эпопей, — Зигфридъ въ *Нибелунгахъ*, Роландъ въ древне-французскихъ былинахъ (Chansons des gestes), Сидъ въ *Романсеро*, Рустемъ въ *Книгѣ Царей*, Антаръ въ Аравіи, Улиссъ и Ахиллъ въ Греціи. Еще выше и уже въ верхней сферѣ неба помѣщаются вѣщіе прорицатели, спасители и боги. Греція изобразила ихъ въ поэмахъ Гомера, Индія — въ ведійскихъ гимнахъ, въ древнихъ эпопеяхъ, въ буддистскихъ легендахъ... Преображенный и превозвышенный,

человѣкъ выступаетъ здѣсь въ совершенной полнотѣ и цѣлостности; въ немъ, обоготворенномъ или напрямикъ божественномъ, нѣтъ уже никакого недостатка; если его умъ, сила и доброта имѣютъ еще какіе-нибудь предѣлы, то это развѣ только въ нашихъ глазахъ и съ нашей точки зрѣнія. На взглядъ его времени и его вѣка предѣловъ этихъ нѣтъ; вѣрованіе придало ему все, что было тогда постижимо воображенію; онъ истинно на верху величія, и тутъ же, обокъ съ нимъ, во главѣ художественныхъ произведеній, стоятъ тѣ возвышенныя и вполнѣ искреннія созданія, которыя несли въ себѣ его идею, не сгибаясь подъ ея тяжестью.

III. Степень цѣлостности впечатлѣнія.

8. Различные элементы литературнаго произведенія. — Характеръ. — Его элементы. — Дѣйствіе. — Его элементы. — Слогъ. — Его элементы. — Гармонія характера, дѣйствія и слога. — Примѣръ.

Мы разсмотрѣли характеры въ самихъ себѣ, — теперь намъ остается изслѣдовать ихъ еще при переносѣ въ художественное произведеніе. Необходимо, чтобы они были не только цѣннѣе сами по себѣ, но притомъ сдѣлались и какъ можно болѣе господствующими въ художественномъ произведеніи. Только тогда они получатъ весь свой блескъ и всю свою рельефность, только такимъ образомъ могутъ они стать очевиднѣе, нежели въ самой природѣ. Для этого, разумѣется, необходимо, чтобы всѣ части произведенія дружно помогали проявленію этихъ характеровъ. Ни одинъ элементъ не долженъ оставаться бездѣйственнымъ или отвлекать вниманье въ другую сторону; то будетъ сила, потерянная совсѣмъ или же направленная въ противоположномъ смыслѣ. Иными словами, въ картинѣ, статуѣ, поэмѣ, симфоніи, всѣ рѣшительно эффекты должны сходиться къ одной цѣли, *быть въ полномъ ладу*. Степень этого общаго ихъ лада указываетъ мѣсто любому произведенію, и вы сейчасъ увидите, что, для измѣренія цѣнности художественныхъ созданій, къ двумъ первымъ найденнымъ нами скаламъ присоединится еще третья.

Возьмемъ сперва искусства, проявляющія человѣка нравственнаго, возьмемъ именно литературу. Сначала отличимъ разнообразные элементы, изъ которыхъ состоитъ драма, эпопея, романъ, — короче, любое произведеніе, выводящее на сцену души въ ихъ дѣйствіи. Во-первыхъ тамъ есть

души, я хочу сказать—личности, всѣ надѣленныя какимъ-нибудь особымъ характеромъ, а въ каждомъ характерѣ можно распознать нѣсколько составныхъ частей. Въ тотъ мигъ, когда новорожденное дитя, какъ говоритъ Гомеръ, «впервые упадетъ между колѣнъ женщины», оно уже обладаетъ, по крайней мѣрѣ въ зачаткѣ, способностями и инстинктами извѣстнаго рода и въ извѣстной степени: у него есть кое-что отцовское, кое-что материнское, кое-что семейное и кое-что племенное; притомъ качества, переданныя ему съ кровью по наслѣдству, принимаютъ въ немъ такіе размѣры и пропорціи, которыми оно отличается отъ своихъ соотчичей, родителей и близкихъ. Эта прирожденная нравственная основа связана съ извѣстнымъ физическимъ темпераментомъ, и общая совокупность всего вмѣстѣ образуетъ то первое достояніе человѣка, которое искажается или пополняется затѣмъ воспитаніемъ, примѣрами, обученіемъ, всѣми событіями и всѣми дальнѣйшими дѣйствіями его дѣтскаго и юношескаго возраста. Когда эти различныя силы, вмѣсто того чтобы взаимно уничтожаться, напротивъ тѣсно присоединятся другъ къ другу, то этотъ общій ихъ ладъ оставитъ въ человѣкѣ глубокіе слѣды, и вы увидите появленіе разительныхъ или сильныхъ характеровъ. Этого совокупнаго улада часто не достаетъ въ природѣ, но онъ всегда присущъ твореніямъ великихъ художниковъ: вотъ отчего создаваемые ими характеры, хотя и состоятъ изъ тѣхъ же элементовъ, что характеры реальные, однакожъ гораздо могучѣе послѣднихъ. Великіе мастера подготовляютъ свой типъ издалека и какъ нельзя тщательнѣй; когда они намъ его представятъ, мы чувствуемъ, что онъ собственно и не могъ быть инымъ. Онъ держится у нихъ на огромной подстройкѣ; его соорудила глубокая логика. Ни одинъ поэтъ не обладалъ этимъ даромъ въ такой степени, какъ Шекспиръ. Читая со вниманіемъ любую его роль, вы найдете тамъ на каждомъ шагу, въ какомъ-нибудь словѣ или жестѣ, въ какой-нибудь выходкѣ воображенія, въ неясномъ сумбурѣ мыслей, въ особенномъ оборотѣ рѣчи, намекъ и указаніе, которые раскроютъ вамъ все нутро, все прошедшее и все будущее этой личности *). Это ея подкладка, ея исподъ. Тѣлесный темпераментъ, врожденныя или пріобрѣтенныя наклонности и стремленія, многосложный ростъ идей и стародавнихъ или новыхъ-сравнительно привычекъ, всѣ соки человѣческой природы, безконечно измѣняющіеся отъ самыхъ первыхъ ея корней и до послѣднихъ отпрысковъ,—все способствовало появленію тѣхъ рѣчей и дѣйствій, которыя вырвались у нея подъ конецъ теперь. Необходима была бездна присущихъ силъ и эта общая гармонія сосредоточенныхъ эффектовъ, чтобы оживить такія фигуры, какъ Коріоланъ, Макбетъ, Гамлетъ, Отелло, и составить, вскормить и распалить ту господствующую страсть, которая закалила бы ихъ на все и пустила какъ стрѣлу изъ лука. Обокъ съ Шекспиромъ, я позволю себѣ назвать одного изъ новыхъ, почти современнаго намъ Бальзака, самаго богатаго въ ряду тѣхъ, кто въ наши времена орудовалъ сокровищами нравственной природы. Никто лучше его не показалъ постепенное сложеніе и образованіе человѣка, послѣдовательную наслойку въ немъ разныхъ пластовъ, налегающія одно на другое и скрещивающіяся вліянія родственныхъ связей, первыхъ впечатлѣній дѣтства, разговоровъ, книгъ, дружескихъ отношеній, занятій, жительства, тѣхъ безчисленныхъ отпечатковъ, которые каждый день ложатся намъ на душу, давая ей и матеріалъ, и форму. Но онъ романистъ и ученый, а не драматургъ и поэтъ, какъ Шекспиръ; оттого, вовсе не пряча своихъ исподовъ, онъ напротивъ выставляетъ ихъ наружу; вы найдете длинный имъ перечетъ въ его описаніяхъ и безконечныхъ разсужденіяхъ, въ обстоятельныхъ изображеніяхъ какого-нибудь дома, лица или платья, въ предварительныхъ разсказахъ о дѣтствѣ и воспитаніи героя, въ техническихъ объясненіяхъ какого-нибудь производства или от-

---

*) У Отелло, въ послѣднія минуты, является воспоминаніе изъ его путешествій и его дѣтства,—явленіе частое у самоубійцъ:

. . . Какъ глупецъ-индіецъ, я отбросилъ
Жемчужину, дороже всѣхъ сокровищъ
Его страны;... и изъ моихъ очей,
Къ слезливымъ ощущеньямъ непривычныхъ,
Теперь текутъ струей обильной слезы,
Какъ изъ деревъ Аравіи камедь.

Отелло, пер. П. Вейнберга.

У Макбета, съ перваго слова, быстрый наплывъ честолюбивыхъ и душегубственныхъ галлюцинацій,—явленіе частое у мономановъ:

Убійство—мысль; оно еще въ умѣ;
Но эта мысль встревожила всю душу!
Вся сила органовъ подавлена,
Изчезла истина, и міръ видѣній
Меня объялъ.

Макбетъ, пер. А. Кронеберга.

крытія. Но въ цѣломъ его искусство одного съ шекспировскимъ разбора, когда онъ создаетъ какую-нибудь личность, —Гюло, отца Гранде, Филиппа Бридо, старую дѣвушку, шпіона, придворную даму, великаго дѣльца, —талантъ его всегда состоитъ въ подборѣ громаднаго числа образовательныхъ элементовъ и нравственныхъ вліяній, которые онъ сводитъ въ одно русло, спускаетъ по одной покати, словно ручьи, бѣгущіе со всѣхъ сторонъ поднять и убыстрить воды одного какого-нибудь потока.

Второю группою элементовъ въ литературномъ произведеніи являются *положенія и событія.* Мы задумали характеръ; теперь надо, чтобы столкновенія, въ какія онъ будетъ поставленъ, обнаружили свойства его вполнѣ. Въ этомъ искусство опять таки выше природы, потому что въ природѣ не всегда оно бываетъ такъ. Иной великій и могучій характеръ остается въ ней безвѣстнымъ и бездѣятельнымъ по недостатку удобнаго случая или вызова на починъ. Не попади Кромвель въ самый разгаръ англійской революціи, онъ, по всей вѣроятности, продолжалъ бы до гроба ту же жизнь, какую велъ вплоть до сорока лѣтъ среди своей семьи въ родномъ округѣ, былъ бы фермеромъ, собственникомъ, какимъ-нибудь выборнымъ отъ земства, строгимъ пуританиномъ, погруженнымъ въ заботы о навозѣ, о домашнемъ скотѣ, о дѣтяхъ и объ успокоеніи своей собственной совѣсти. Отложите французскую революцію на три только года, и Мирабо былъ бы не болѣе какъ изгойный дворянинъ, искатель приключеній и гуляка. Съ другой стороны, какой-нибудь посредственный или слабый характеръ, котораго отнюдь не хватило бы на трагическія событія, оказывается совершенно достаточнымъ для происшествій обыкновенныхъ. Вообразите себѣ Людовика XVI-го рожденнымъ въ мѣщанской семьѣ, съ ограниченными средствами, живущимъ службою или скромнымъ доходомъ съ капитальца: онъ прожилъ бы съ почетомъ въ тишинѣ; исполнялъ бы добросовѣстно урочное свое дѣло, усердно занимался бы какою-нибудь приказной службою, былъ бы кротокъ съ женой, отечески ласковъ къ дѣтямъ; по вечерамъ, при свѣтѣ лампы, онъ обучалъ бы ихъ, пожалуй, географіи, а въ воскресенье, послѣ обѣдни, самъ потѣшался бы своимъ слесарнымъ инструментомъ. Разъ сложившаяся личность, отдаваемая природой на произволъ житейской борьбы, подобна судну, спущенному съ верфи на море: ему нуженъ сильный или же небольшой вѣтеръ, смотря потому, челнокъ это или фрегатъ: вихрь, ускоряющій движеніе фрегата, совсѣмъ поглотитъ челнокъ, а слабое дуновеніе вѣтерка, несущее лодку,

оставитъ фрегатъ неподвижнымъ среди гавани. Итакъ, художнику необходимо пригонять положенія къ характерамъ. Вотъ второй совокупный укладъ, и едва ли мнѣ нужно говорить вамъ, что великіе художники никогда не упускаютъ его изъ виду. Такъ называемая у нихъ интрига или завязка дѣйствія есть именно рядъ происшествій и строй положеній, подобранныхъ, какъ нарочно, съ тѣмъ, чтобы проявить характеры, потрясти душу до глубины, обнаружить сокровенные инстинкты и невѣдомыя способности, которымъ однообразный ходъ привычекъ мѣшаетъ вынырнуть на божій свѣтъ, —чтобы, наконецъ, измѣрить, какъ дѣлаетъ Корнель, силу ихъ воли и степень героизма, чтобы выставить, какъ Шекспиръ, алчность, безуміе, бѣшенство и ярость тѣхъ кровожадныхъ и ревомъ ревущихъ чудовищъ, которыя запрятались въ нашемъ сердцѣ, слѣпо пресмыкаясь на самомъ его днѣ. Для одного и того же лица испытанія эти бываютъ весьма различны; ихъ, слѣдовательно, можно расположить такъ, чтобы они становились часъ отъ часу сильнѣе: — вотъ это-то и есть обычное у писателей crescendo (постепенное наращеніе); они употребляютъ этотъ пріемъ и въ каждой части дѣйствія, и въ цѣломъ, и такимъ образомъ достигаютъ или какого-нибудь блестящаго окончательнаго взрыва, или страшнаго паденія. Ясно, что законъ этотъ примѣнимъ и къ подробностямъ, и къ массамъ. Въ виду извѣстнаго эффекта, каждая сцена группируется по своимъ частямъ; въ виду той либо другой развязки, группируются всѣ эффекты въ совокупности; вся исторія или фабула располагается такъ или иначе, смотря потому, какія именно души должны въ ней быть выведены на первый планъ. Взаимный укладъ качествъ однихъ съ другими составляетъ видимое и замѣтное притомъ лицо; взаимный укладъ характера съ послѣдовательными положеніями обнаруживаетъ до дна весь этотъ характеръ, направляя его къ окончательному торжеству или къ конечной гибели.

Остается еще одинъ элементъ, именно *слогъ.* Сказать правду, онъ только одинъ и видѣнъ, а другіе два составляютъ его исподъ, подкладку; онъ одѣваетъ ихъ съ ногъ до головы, и одинъ находится на поверхности. Книга не болѣе вѣдь какъ рядъ фразъ, которыя авторъ произноситъ отъ себя или заставляетъ произносить свои дѣйствующія лица; тѣлеснымъ глазамъ или ушамъ не уловить въ ней ничего болѣе; все, что можетъ быть сверхъ того подмѣчено внутреннимъ слухомъ и зрѣніемъ, откроется имъ только при посредствѣ тѣхъ же самыхъ фразъ. Итакъ, вотъ еще третій

очень важный элементъ, и эффектъ его долженъ непремѣнно ладить съ эффектомъ другихъ элементовъ, чтобы общее впечатлѣніе вышло сколько можно сильнѣе. Но, какая бы то ни была, фраза сама по себѣ способна принять разнообразныя формы, а стало быть и эффекты произвесть разнообразные. Она можетъ быть какимъ-нибудь однимъ стихомъ, за которымъ слѣдуютъ другіе; она можетъ состоять изъ одинаково или неодинаково длинныхъ стиховъ, изъ ритмовъ и изъ риѳмъ, расположенныхъ такъ или иначе; припомните все богатство метрики на этотъ счетъ. Съ другой стороны, фраза или предложеніе можетъ образовать строчку прозы, за которою идутъ другія такія же; онѣ то смыкаются въ цѣлый періодъ, то распадаются на мелкія отдѣльныя предложенія, то образуютъ поочередно періоды и краткія фразы; припомните въ этомъ отношеніи все синтаксическое богатство языковъ.—Наконецъ, слова, составляющія фразу, уже и сами по себѣ отличаются извѣстнымъ характеромъ; смотря по своему происхожденію и обычному употребленію, они или общи и благородны, или техничны и сухи, или свободны и разительны, или отвлеченны и туманны, или блестящи и колоритны. Короче, каждая произнесенная фраза, это—совокупность силъ, которыя затрогиваютъ въ читателѣ его логическій инстинктъ, его музыкальныя способности, пріобрѣтенія его памяти, пружины его воображенія, и, чрезъ посредство нервовъ, внѣшнихъ чувствъ и привычекъ, потрясаютъ всего человѣка цѣликомъ. Итакъ, необходимо, чтобы слогъ приноровлялся ко всѣмъ прочимъ элементамъ произведенія; вотъ послѣдній гармоническій укладъ, и на этой именно почвѣ мастерство великихъ писателей, можно сказать, безконечно; ихъ тактъ или чутье отличается въ этомъ отношеніи необыкновенной тонкостью, а изобрѣтательность ихъ тутъ прямо неистощима: вы не найдете у нихъ ни одного ритма, ни одного оборота, ни одной конструкціи (фразопостройки), ни одного слова, даже звука, ни одной связи между словами, звуками и фразами, которыхъ цѣнность не была бы ими прочувствована и которыхъ употребленіе было бы неумышленно, случайно. Здѣсь опять искусство выше природы, потому что, вслѣдствіе этого выбора, этой обработки и приноровки слога, воображаемое лицо говоритъ лучше и соотвѣтственнѣе своему характеру, чѣмъ лицо реальное. Не пускаясь здѣсь во всѣ тонкости искусства и не входя подробно во всѣ пріемы его, мы легко можемъ замѣтить, что стихи—извѣстнаго рода пѣніе, а проза—нѣчто въ родѣ простой бесѣды; что длинный александрійскій стихъ подымаетъ голосъ до ровнаго и

благороднаго выраженія, а краткая лирическая строфа еще болѣе восторженна и музыкальна; что мелкая рѣзкая фраза отличается или повелительнымъ, или, напротивъ, плясовымъ, игривымъ тономъ, а длинный періодъ такъ и пышетъ витіеватостью и величавой полнотою,—короче, что всякая стилистическая форма опредѣляетъ извѣстное состояніе души,—сдержку или напряженіе, порывъ или вялую небрежность, ясность или мракъ и муть, и что поэтому эффекты извѣстнаго положенія и данныхъ характеровъ умаляются или возрастаютъ смотря потому, идутъ ли эффекты слога въ противоположномъ или въ одинаковомъ съ ними направленіи. Представьте себѣ, что Расинъ взялъ бы вдругъ слогъ Шекспира, а Шекспиръ—слогъ Расина; произведенія ихъ вышли бы тогда просто смѣшными или, скорѣе, изъ этого бы ровно ничего не вышло. Фраза XVIII вѣка, столь ясная, мѣрная, очищенная, складная, приноровленная къ дворскимъ разговорамъ, неспособна выразить нагую страсть, вспышки воображенія, неудержимую внутреннюю бурю, расходившуюся въ англійской драмѣ того времени. Съ другой стороны, фраза XVI вѣка—то запанибратская, то лирическая, крайне смѣлая, чрезмѣрная, шероховатая, безсвязная, была бы неумѣстна въ устахъ вѣжливыхъ, благовоспитанныхъ, совершенно-приличныхъ героевъ французской трагедіи. На мѣсто Расина и Шекспира у васъ вышли бы Драйдены, Отвеи, Дюсисы, Казиміры Делавини. Такова сила и таковы условія стиля, или слога. Характеры, проявляясь въ драматическихъ положеніяхъ уму, проявляются чувствамъ только посредствомъ рѣчи, и общій, дружный ладъ трехъ указанныхъ нами силъ придаетъ всю выпуклость характеру. Чѣмъ болѣе художникъ умѣлъ распознать и свести въ своемъ созданіи къ одной цѣли многочисленные эффектные элементы, тѣмъ болѣе выходитъ преобладающимъ освѣщаемый имъ характеръ; все искусство заключено въ двухъ словахъ: *проявлять сосредоточивая*.

Вы откроете подобное согласіе [элементовъ] въ сложномъ и многосоставномъ твореніи Шекспира, если обратите вниманіе на то, что, изображая цѣльнаго и полнаго человѣка, онъ долженъ былъ рядомъ съ самыми поэтическими стихами употреблять прозу самую повседневную, пускать въ ходъ всѣ контрасты слога для того, чтобы выставить поочередно всѣ высоты и низины человѣческой природы, плѣнительную нѣжность женскихъ характеровъ и несговорчивую рьяность мужскихъ, черствую грубость простолюдинскаго норова и перехитренную утонченность свѣтскихъ приличій, какую нибудь обыденную болтовню и рядомъ съ ней восторженный пылъ

необычайныхъ потрясеній, неожиданность мелкихъ пошлыхъ случаевъ и роковые удары не знающихъ никакой мѣры страстей *).

И. Тэнъ.

(Чтенія объ искусствѣ etc.).

23. Эпическая поэзія.

Языкъ.—Періодъ до-историческій.

Въ самую раннюю эпоху своего бытія народъ имѣетъ уже всѣ главнѣйшія нравственныя основы своей національности въ языкѣ и миѳологіи, которые состоятъ въ тѣснѣйшей связи съ поэзіею, правомъ, съ обычаями и правами. Народъ не помнитъ, чтобъ когда нибудь изобрѣлъ онъ свою миѳологію, свой языкъ, свои законы, обычаи и обряды. Всѣ эти національныя основы уже глубоко вошли въ его нравственное бытіе, какъ самая жизнь, пережитая имъ въ теченіе многихъ до-историческихъ вѣковъ, какъ прошедшее, на которомъ твердо покоится настоящій порядокъ вещей и все будущее развитіе жизни. Потому всѣ нравственныя идеи для народа эпохи первобытной составляютъ его священное преданіе, великую родную старину, святой завѣтъ предковъ потомкамъ.

Слово есть главное и самое естественное орудіе преданія. Къ нему, какъ къ средоточію, сходятся всѣ тончайшія нити родной старины, все великое и святое, все, чѣмъ крѣпится нравственная жизнь народа.

Начало поэтическаго творчества теряется въ темной, до-исторической глубинѣ, когда созидался самый языкъ; и происхожденіе языка есть первая, самая рѣшительная и блистательная попытка человѣческаго творчества. Слово—не условный знакъ для выраженія мысли, но художественный образъ, вызванный живѣйшимъ ощущеніемъ, которое природа и жизнь въ человѣкѣ возбудили. Творчество народной фантазіи непосредственно переходитъ отъ языка къ поэзіи. Религія есть та господствующая сила, которая даетъ самый рѣшительный толчекъ этому творчеству, и древнѣйшіе миѳы, сопровождаемые обрядами, стоятъ на пути созиданія языка и поэзіи, объемлющей въ себѣ всѣ духовные интересы народа.

Состоя въ неразрывной связи съ вѣрованьемъ, закономъ, нравственнымъ поученіемъ, съ обрядомъ и обычаемъ, первыя словесныя произведенія народа носятъ на себѣ характеръ религіозный и поучительный. Удовлетворяя, такъ сказать, теоретическому пониманью, они имѣютъ и практическое значеніе обряда. Эта цѣльность духовной жизни, отразившаяся въ словѣ, всего нагляднѣе опредѣляется и объясняется самимъ языкомъ; потому что въ немъ одними и тѣми же словами выражаются понятія: *говорить и думать, говорить и дѣлать*; *дѣлать, пѣть и чародѣйствовать*; *говорить и судить, рядить*; *говорить и пѣть*; *говорить и заклинать*; *спорить, драться и клясться*; *говорить, пѣть, чародѣйствовать и лѣчить*; *говорить, видѣть и знать*; *говорить и вѣдать, рѣшать, управлять*. Все это разнообразіе понятій, соединяемыхъ съ значеніемъ *слова*, подчиняется одному основному убѣжденію, глубоко-вкоренившемуся въ народѣ *).

Такимъ образомъ самъ языкъ, какъ древнѣйшій памятникъ до-исторической жизни народа, ясно свидѣтельствуетъ, что все разнообразіе прав-

---

*) Кромѣ Шекспира, Тэнъ указываетъ на Софокла, Эсхила и Платона, Лафонтена, Боссюэта и Вольтера, Данте, Байрона, какъ на великихъ мастеровъ слова.

*) Изъ нѣсколькихъ примѣровъ непосредственно слѣдующаго за этимъ разъясненія синонимовъ приводимъ слѣдующіе два:

1. *Говорить и лѣчить, ворожить, чародѣйствовать.* Отъ глагола *ба-ять* происходитъ *балій*, уже въ фрейзингенской рукописи употребляющееся въ значеніи врача, а потомъ это слово получило смыслъ колдуна; такъ въ «Азбуковникѣ» объясняется: «*балія*—ворожея, чаровникъ; *бальство*—ворожба». И наоборотъ, корень *вѣд*, откуда происходитъ слово *вѣдьма*, у Сербовъ получаетъ значеніе лѣченья: *видати*—лѣчить, *видар*—лѣкарь, точно такъ, какъ отъ глагола *вѣщать*, то-есть говорить, у Сербовъ *вiештац*—колдунъ и *вiештица*—колдунья, а у насъ, въ Вологодской губерніи, *вещетинье* уже лѣкарство. Точно такъ же и *врачъ* у Сербовъ и Болгаръ получилъ смыслъ колдуна, предсказателя, какъ и у насъ въ старину *врачевать*—значило колдовать; наконецъ *лѣкарь* (отъ корня *лѣкъ*—значитъ лѣкарство), уже у Ульфилы встрѣчающееся въ томъ же значеніи (leikeis, lêkeis) и распространившееся по всѣмъ, какъ нѣмецкимъ, такъ и славянскимъ, нарѣчіямъ, имѣетъ при себѣ и значеніе колдуна; такъ, напримѣръ, въ средне-верхненѣмецкомъ lâchenaere—колдунъ, lâchenaerinne—колдунья. Въ «Древнихъ Русскихъ Стихотвореніяхъ» докторамъ, то-есть лѣкарямъ, приписывается волшебство: «Ты поди, дохтуровъ добывай, *волхи* то спрашивати». Домострой предостерегаетъ отъ «волхвовъ съ кореньемъ и зельемъ». По свидѣтельству Кирика, въ XII вѣкѣ матери носили больныхъ дѣтей къ волхвамъ на изцѣленіе.

2. *Поэзія.* Хотя древнѣйшая словесность всякаго народа имѣетъ характеръ по преимуществу поэтическій, однако обнимаетъ не одну только художественную дѣятельность, но бываетъ общимъ и нераздѣльнымъ выраженіемъ всѣхъ его понятій и убѣжденій. Потому поэзія получила въ языкѣ обширнѣйшее значеніе. Вопервыхъ, какъ *сказка* или *басня*, она называется отъ глаголовъ *сказывать*, *баять*, точно такъ, какъ санскритское—*гад*—говорить и наше «гадать» пере-

ственныхъ интересовъ народа, въ первобытный періодъ его образованія, подчинялось стройному единству, потому что въ ту отдаленную пору человѣкъ, еще не думая отдѣлять своего личнаго сужденія отъ своихъ убѣжденій и привычекъ, не могъ положить рѣзкихъ границъ тѣмъ отдѣльнымъ силамъ и направленіямъ жизни, которыя теперь называемъ мы дѣятельностью умственною, художественною, закономъ и т. д. Въ ту эпоху важнѣйшимъ духовнымъ дѣятелемъ былъ языкъ. Въ образованіи и строеніи его оказывается не личное мышленіе одного человѣка, а творчество цѣлаго народа. По мѣрѣ образованія, народъ все болѣе нарушаетъ нераздѣльное сочетаніе слова съ мыслью, становится выше слова, употребляетъ его только

ходятъ въ литовское gied-mi, уже въ значеніи пою; греческое ἔπος—сначала рѣчь, слово, и потомъ τα επη — поэма, стихъ; нѣмецкое saga, sage — то же, что наша сказка; наконецъ у насъ, въ древнѣйшую эпоху, *слово* употреблялось въ значеніи греческаго επος и нѣмецкаго sage, что видно изъ самыхъ заглавій старинныхъ произведеній: *Слово* о Полку Игоревѣ и др. Вовторыхъ, такъ какъ слово и мысль въ языкѣ тождественны, то поэзія получаетъ названіе не только отъ *слова*, какъ внѣшняго выраженія сказанія, но и отъ мысли вообще: такъ отъ санскритскаго *ман*—думать происходитъ существительное *мантра*—совѣтъ, слово, а потомъ гимнъ, священная пѣснь, какъ малороссійское *дума* употребляется въ смыслѣ пѣсни, отъ глагола думать. Втретьихъ, какъ слово есть вмѣстѣ и дѣйствіе, поступокъ человѣка, такъ и поэзія получаетъ названіе отъ понятія о дѣлѣ: отъ санскритскаго *крі*—дѣлать—существительное *карман* — дѣло, а по латыни того же корня и того же образованія carmen—значитъ пѣснь; тоже и въ греческомъ языкѣ ποίημα, то есть стихотвореніе, отъ ποιέω дѣлаю. Вчетвертыхъ, въ языческія времена поэтъ почитался человѣкомъ знающимъ, мудрѣйшимъ, потому и назывался *вѣщимъ*, а слѣдовательно былъ вмѣстѣ и чародѣемъ, точно такъ, какъ прилагательное *вѣщій* образуетъ отъ себя въ сербскомъ существительное *віештац*—колдунъ. Какъ латинское carmen (корень car—,—men окончаніе), такъ и наше *чара*—одного происхожденія, отъ санскритскаго *крі*, другая форма котораго *чар*, потому что *к* и *ч*, въ санскритѣ, какъ и у насъ—звуки родственные. Что же касается до вставки *а* въ формѣ *чар*, образовавшейся изъ *крі*, то она встрѣчается, по грамматическому закону, весьма часто.—Такой же переходъ понятій видимъ въ готскомъ *руна*, имѣющемъ въ финскомъ языкѣ значеніе пѣсни, а въ нѣмецкихъ нарѣчіяхъ значеніе тайны, загадки, чародѣйства. Впятыхъ, такъ какъ съ понятіемъ пѣсни соединяется и понятіе о музыкѣ, то славянское *гусла*, отъ глагола *гуду*, первоначально значитъ пѣснь, потомъ чарованіе, а наконецъ и языческая жертва и жертвоприношеніе, языческій обрядъ, въ готскомъ hunsl, англосаксонское и скандинавское hûsl. Наконецъ, поэзія въ древнѣйшую эпоху была выраженіемъ не только миѳа и языческаго обряда, но и судебнаго порядка; потому у Римлянъ carmen имѣло значеніе судебнаго изреченія, закона; точно такъ и славянское *вѣщба*, кромѣ чарованія и поэзіи, имѣло смыслъ и юридическій, какъ видимъ изъ чешской поэмы «Судъ Любуши».

какъ орудіе для передачи мысли и часто придаетъ ему иное значеніе, не столько соотвѣтствующее грамматическому его корню, сколько степени умственнаго и нравственнаго образованія своего. Вся область мышленія нашихъ предковъ ограничивалась языкомъ. Онъ былъ не внѣшнимъ только выраженіемъ, а существенною, составною частью той нераздѣльной нравственной дѣятельности цѣлаго народа, въ которой каждое лицо хотя и принимаетъ живое участіе, но не выступаетъ еще изъ сплошной массы цѣлаго народа. Тою же силою, какою творился языкъ, образовались и миѳы народа, и его поэзія. Собственное имя города или какого-нибудь урочища приводило на память цѣлую сказку, сказка основывалась на преданіи, частью историческомъ, частью миѳическомъ; миѳъ одѣвался въ поэтическую форму пѣсни, пѣснь раздавалась на общественномъ торжествѣ, на пиру, на свадьбѣ или же на похоронахъ. Все шло своимъ чередомъ, какъ заведено было испоконъ-вѣку: та же разсказывалась сказка, та же пѣлась пѣсня и тѣми же словами, потому что изъ пѣсни слова не выкинешь; даже минутныя движенія сердца, радость и горе, выражались не столько личнымъ порывомъ страсти, сколько обычными изліяніями чувствъ—на свадьбѣ—въ пѣсняхъ свадебныхъ, на похоронахъ—въ причитаньяхъ, однажды навсегда сложенныхъ въ старину незапамятную и всегда повторявшихся почти безъ перемѣнъ. Отдѣльной личности не было исхода изъ такого сомкнутаго круга.

Языкъ такъ сильно проникнутъ стариною, что даже отдѣльное реченіе могло возбуждать въ фантазіи народа цѣлый рядъ представленій, въ которыя онъ облекалъ свои понятія *). Потому внѣшняя форма была существен-

*) Изъ обширной области баснословныхъ преданій остановимся на языческомъ вѣрованіи въ стихіи, получившемъ какъ въ жизни, такъ и въ языкѣ столь широкій объемъ и важное значеніе.

Такъ какъ предметъ получаетъ названіе отъ впечатлѣнія, производимаго имъ на душу, то весьма естественно однимъ и тѣмъ же словомъ могли назваться: вѣтеръ, стрѣла и быстрая птица, потому что всѣ эти предметы производили быстрое впечатлѣніе... У Славянъ вѣтеръ назывался *стри*, откуда богъ вѣтра *стрибогъ*, того же корня и *стрѣла*—слово, образовавшееся отъ глагола *стрѣти*, черезъ прошедшую форму. Отсюда понятна эпическая форма въ «Словѣ о полку Игоревѣ»: «Се вѣтри, *стрибожи* внуци, вѣютъ съ моря *стрѣлами*». Такъ грамматическое производство согласуется съ миѳическимъ повѣріемъ и эпическимъ преданіемъ. Въ своемъ причитаньѣ Ярославна самому вѣтру приписываетъ крылья, какъ птицѣ: «О вѣтре, вѣтрило! чему, господине, насильно вѣеши? Чему мычеши хиновьскыя стрѣлкы на своею нетрудною крылцю на моея лады вои?»

ной частью эпической мысли, съ которой стояла она въ такомъ нераздѣльномъ единствѣ, что даже возникала и образовывалась въ одно и тоже время. Составленіе отдѣльнаго слова зависѣло отъ повѣрья; и повѣрье, въ свою очередь, поддерживалось словомъ, которому оно давало первоначальное происхожденіе. Столь очевидной, совершеннѣйшей гармоніи идеи съ формою исторія литературы нигдѣ болѣе указать не можетъ.

Ѳ. Буслаевъ.

Историческіе Очерки etc. Т. I, стр. 1—10.

24. Эпическій періодъ жизни.—Поэтъ и народъ.

Въ старину преданіе замѣняло и школу, и науку. Подъ его благотворнымъ вліяніемъ протекала вся жизнь человѣка, отъ колыбели до могилы. Младенецъ, у груди своей матери, уже прислушивался и привыкалъ къ колыбельной пѣснѣ, которую, въ свою очередь, будетъ онъ пѣть и своимъ дѣтямъ. Провожая усопшаго, сродники оплакивали его въ обычныхъ старинныхъ причитаньяхъ и знали навѣрно, что когда-нибудь и ихъ тѣми же словами и тѣмъ же напѣвомъ станутъ провожать тѣ, кото-

---

Крылатый образъ вѣтра есть не случайная прикраса въ слогѣ, но представленіе, основанное на естественномъ, первобытномъ сочетаніи впечатлѣній, производимыхъ быстротою вѣтра и птицы, и на потребности олицетворить въ видимомъ образѣ невидимую силу вѣтра.

Съ поклоненіями стихіямъ согласуется языческое преданіе о происхожденіи души. Въ языкахъ индоевропейскихъ душа, въ различныхъ своихъ проявленіяхъ, получаетъ названіе отъ воздуха, вѣтра, бури, холода, огня, пламени, крови, воды, волны, такъ что въ языкѣ эпическомъ, обыкновенно выражающемъ все отвлеченное въ осязательномъ образѣ, иногда весьма затруднительно отличить миѳическое преданіе о душѣ отъ простой метафоры.

Различныя состоянія души получаютъ названіе то отъ бури, какъ скандинавское ôdr—духъ, умъ, а также и ярость, гнѣвъ; то отъ огня, какъ въ сербской поэзіи *живымъ огнемъ* называется гнѣвъ: «оставила сердце у матери, а живой огонь у братьевъ» (Вука *Ковчеж.* 48), то отъ холода, какъ у насъ зазноба, или, какъ въ пѣсняхъ древней Эдды, холодъ вмѣсто злобы: «холодны мнѣ твои совѣты» (пѣснь о Волундѣ). Санскритскому *куп* сердиться и латинскому cupio, у насъ соотвѣтствуетъ *кыпѣти* въ значеніи физическомъ, то есть кипѣть, волноваться.

Язычники, породнивъ душу съ стихіями, не могли не сознавать и въ душѣ той же великой силы, которая такъ страшна казалась имъ въ вихрѣ, огнѣ или водѣ, облеченная въ поэтическіе образы боговъ и существъ—сверхъ-естественныхъ.

рые переживутъ ихъ. Два крайніе возраста человѣческой жизни, старость и дѣтство, дружно встрѣчались на сказкѣ: поколѣніе отживающее передавало преданіе поколѣнію народившемуся. Старый разсказываетъ сказку и поучаетъ, малый слушаетъ и поучается. Одинъ припоминаетъ въ сказкѣ прошедшее, другой гадаетъ о будущемъ; содержаніе же самой сказки — подвиги богатырей, битвы и страхи, и послѣ всего желанный конецъ тревогамъ—женитьба на царевнѣ, съ цѣлымъ царствомъ въ приданое; идея сказки—та прекрасная средина человѣческаго вѣка, та бодрая возмужалость, которая для слушающаго дитяти еще не доступна, какъ отдаленное будущее, а для старика—разсказчика, какъ невозвратное прошедшее,—тотъ идеалъ, который во всѣ вѣка уноситъ человѣка изъ дѣйствительности къ чему-то лучшему и совершеннѣйшему, и который въ сказкѣ такъ наивно сулитъ несбыточныя диковинки.

Какъ у взрослыхъ свои думы и заботы, такъ у дѣтей игры и дѣтскія пѣсенки, въ которыхъ они ужъ умѣютъ обращаться къ свѣтиламъ небеснымъ и явленіямъ природы: «Солнышко ведрышко! просвѣти, прогляни! твои дѣтки плачутъ!» Или: «Дождикъ, дождикъ перестань!» и пр.

Вмѣстѣ съ возрастомъ накопляются труды и печали, за то и утѣхи становятся существеннѣе и дороже. Сама природа позываетъ, чтобъ живущій пользовался жизнью; потому всѣ лучшія, свѣтлыя минуты сопровождались игрою, пѣснею и радостями. Замѣчательно русское выраженіе: *играть пѣсню*, которымъ ясно высказывается, что поэзія есть игра жизни. Слово же *играть* имѣетъ при себѣ и значеніе блеска, свѣта, что видно изъ эпической формы: «Солнышко играетъ»—точно такъ, какъ санскритское *діѵ* значитъ и свѣтить и играть, откуда dies, dvees, день, дивъ и пр. Игрою и пѣснею сопровождалъ человѣкъ всѣ важнѣйшіе труды свои: по веснѣ ли, когда выгонялъ въ поле стада и засѣвалъ ниву, по осени ли, когда косилъ траву и зажиналъ хлѣбъ. За работой въ долгую зимнюю ночь еще чувствительнѣй была потребность пѣсни и сказки на рѣзвыхъ посидѣлкахъ. Поэзія служила какъ утѣхою въ трудѣ, такъ и забавою праздника; тогда-то особенно разъигрывалась досужая фантазія—и хороводъ и пѣсня сопровождали древній обычай, удержавшійся въ памяти, вмѣстѣ съ преданіями, отъ эпохи незапамятной. Потому, какъ выраженіе преданія, пѣсня и обрядъ были не только потѣхою и забавою, но и дѣломъ значительнымъ. Поэзія, которой обыкновенно посвящалось все праздное время, была надежнымъ хранителемъ чистоты мыслей и чувствъ, и

забавы поколѣнія молодаго не казались противной новизною старикамъ, какъ это бываетъ въ эпохи, уже утратившія силу эпическаго преданія. Свѣтлыми взорами любовались старики на играющую молодую жизнь и болтливо воспоминали былое время, когда и ихъ забавляли тѣ же самыя игры, тѣ же пѣсни. Мало того: люди искусные и знающіе изъ нихъ сами, на старости лѣтъ, принимали участіе въ рѣзвыхъ играхъ молодежи, между прочимъ, съ тѣмъ, чтобы научить ее, какъ справлять веселый обрядъ по старинѣ и обычаю. И веселящаяся молодежь, въ свою очередь, состарѣется и будетъ руководить поколѣніе уже послѣдующее, какъ играть, пѣть и наслаждаться жизнью. Самое слово *жизнь* въ древнѣйшую эпоху заключало въ себѣ и понятіе о радости, что явствуетъ изъ стариннаго прилагательнаго *нежительный*, употреблявшагося въ значеніи *непріятнаго*. Но какъ жизнь состоитъ не изъ однихъ мирныхъ трудовъ да беззаботнаго досуга, такъ и самородная поэзія не въ однѣхъ только пѣсняхъ, пляскахъ да сказкахъ. Случаются болѣзни, неудачи, потери, затруднительныя обстоятельства. Конечно, въ бѣдѣ помогаетъ и умный совѣтъ, который уже самъ собою готовъ на устахъ въ старинной пословицѣ; но и совѣтъ иногда бываетъ вовсе безполезенъ: часто оказывалась потребность въ дѣлѣ, въ чарующей силѣ слова, чтобы или снять съ сердца кручину, или открыть пропажу, оградить себя отъ ратнаго оружія, отомстить недругу и проч. И тѣмъ довѣрчивѣе свою судьбу предавалъ человѣкъ крѣпкому вѣщему слову, что въ его силѣ видѣлъ тѣ же преданія и повѣрья, которыя такъ были ему милы и дороги въ его играхъ и обычаяхъ.

Важнѣйшее событіе въ жизни, между двумя крайними ея предѣлами—между рожденіемъ и смертью—есть женитьба, и ни одинъ обрядъ столько не богатъ преданіями, повѣрьями и старинными пѣснями, какъ свадьба, на которой эпическая поэзія разъигрывалась во всемъ своемъ древнемъ разгулѣ, и какъ неизмѣнный, отъ періода миѳическаго идущій обрядъ, и какъ досужая забава пирующихъ, и какъ вѣщая сила, ограждающая благо, жизнь и здоровье жениха и невѣсты...

Въ эпическій періодъ жизни, народный обычай имѣетъ такую власть надъ отдѣльной личностью, что она не только не можетъ создать пѣсню или сказку, какъ исключительное выраженіе своей частной жизни, но даже не имѣетъ надобности выдумывать отъ себя приличное привѣтствіе на пиру, въ знакъ доброжелательства собесѣдникамъ и хозяину. Потому

привѣтствія и заздравныя рѣчи искони ходили между народомъ въ установленной обычаемъ формѣ *).

При такой эпической обрядности, поэзія и поэтъ стояли въ иномъ отношеніи къ жизни, нежели теперь. Въ періодъ эпическій исключительно никто не былъ творцомъ ни миѳа, ни сказанія, ни пѣсни. Поэтическое воодушевленіе принадлежало всѣмъ и каждому, какъ пословица, какъ юридическое изреченіе. Поэтомъ былъ цѣлый народъ; творилъ онъ поэтическія преданія впродолженіе вѣковъ. Отдѣльныя же лица были не поэты, а только пѣвцы и разсказчики; они умѣли только вѣрнѣе и ловчѣе разсказывать или пѣть, что извѣстно было всякому. Если что и прибавлялъ отъ себя пѣвецъ-геній, то единственно потому, что въ немъ по преимуществу дѣйствовалъ тотъ поэтическій духъ, которымъ проникнутъ весь народъ; только это убѣжденіе давало ему силу творить, и только такое творчество было по сердцу его слушателямъ. Потому и въ этомъ случаѣ изобрѣтеніе басни, лицъ и событій — не принадлежало поэту. Преданіе, подобно языку, жило въ сознаніи всѣхъ и каждаго; вѣками оно возрастало и обработывалось. Отдѣльному лицу, увлеченному въ своей жизни всѣмъ потокомъ преданій и повѣрій, трудно было, подобно новѣйшему художнику, отрѣшиться отъ нихъ въ минуту творчества и возсоздать въ изящной формѣ все то, что было въ нихъ прекраснаго. Въ эпическую эпоху разсказчикъ, или пѣвецъ, довольствовался немногими прибавленіями только въ подробностяхъ, при описаніи лица или событія, уже давно всѣмъ извѣстныхъ; онъ былъ свободенъ только въ выборѣ того, что казалось ему важнѣйшимъ въ народномъ сказаніи, что особенно могло тронуть сердце. Но и при свободѣ разсказа, поэтъ былъ неволенъ въ выборѣ словъ и выраженій. Въ самородномъ эпосѣ эпическая обрядность во всей силѣ господствуетъ въ повтореніи извѣстныхъ, обычныхъ выраженій; и сказанное о чемъ-нибудь однажды казалось столь удачнымъ, что уже никто не бралъ на себя труда выдумывать новое. Какъ бы по закону природной необходимости, наивная фантазія постоянно обращается къ тѣмъ же образамъ, выраженіямъ и цѣлымъ рѣчамъ. Искать удовольствія въ

*) Таково эпическое значеніе прекрасныхъ сербскихъ *здравицъ*, которыми пирующіе сопровождаютъ заздравныя чаши. Напримѣръ: «за здоровье хозяина (или гостя, а также и всей родни его), за здоровье его стада широкаго и рала глубокаго, за здоровье его твердаго и высокаго кнеса! Куда бы онъ и дѣти его ни пошли, вездѣ бы счастье нашли!» и пр.

развлеченіи новостью и разнообразіемъ есть уже потребность позднѣйшая, порожденная искусственными заботами утонченной жизни. Какъ по содержанію, такъ и по формѣ, всякая народная поэзія, по мѣрѣ развитія жизни самого народа, разрасталась, въ сущности оставаясь неизмѣнною. Отдѣльный же поэтъ, пробуя свои силы на сказаніи, дошедшемъ до него, какъ и до всѣхъ, по преданію, только выяснялъ своимъ разсказомъ то, что было уже въ нѣдрахъ цѣлаго народа, но неясно и безсознательно. Понятно, что въ своемъ творчествѣ поэтъ легко терялъ собственную личность, изчезая въ эпической дѣятельности цѣлыхъ поколѣній.

Какъ пословица родится и отъ историческаго событія, такъ и пѣсня можетъ быть сложена по поводу какого-нибудь вновь представившагося случая. Къ такимъ пѣснямъ относятся у насъ — о Ермакѣ, Отрепьевѣ, Скопинѣ-Шуйскомъ и другихъ. Трудно рѣшить, какъ образовывалось историческое сказаніе въ устахъ народа? по-крайней мѣрѣ ясно видно, что оно, большею частью, слагалось по горячимъ слѣдамъ, по-крайней мѣрѣ первые мотивы его относились къ той эпохѣ, которую оно описываетъ. Такъ въ «Древнихъ Русскихъ Стихотвореніяхъ» Скопинъ говоритъ о себѣ (281):

еще ли мнѣ славу поютъ до вѣку,
отъ стараго до малаго,
отъ малаго до вѣку моего.

Еще пѣвецъ Игоря повѣствуетъ о своемъ героѣ *по былинамъ сего времени*. Историческія пѣсни были только дальнѣйшимъ развитіемъ первобытнаго сказанія: пользуются онѣ старинными, испоконъ-вѣку употребляемыми пріемами и тѣми же эпическими формами. Древнее сказаніе обыкновенно принимаетъ въ себя намеки на позднѣйшія историческія событія, и такимъ образомъ составляется одно преданіе, объемлющее нѣсколько вѣковъ. А такъ какъ эпосъ никогда не былъ спокойно-остановленнымъ, въ опредѣленную форму связаннымъ цѣлымъ, и такъ какъ въ немъ болѣе господствуетъ стремленіе къ движенію и переработкѣ, чѣмъ и поддерживается его существованіе впродолженіе вѣковъ, при различныхъ условіяхъ жизни народной, то мы и находимъ въ немъ различные слои эпохъ, другъ на друга налагавшіеся, по мѣрѣ того, какъ онъ захватывалъ въ свое содержаніе важнѣйшія событія изъ жизни народа. Такъ, у насъ, въ одной и той же пѣснѣ являются и Владиміръ съ богатырями и татары.

Касательно личнаго характера пѣвцовъ, можно сказать только, что они отъ временъ Гомера у всѣхъ европейскихъ народовъ, по преимуществу,

были слѣпцы и нищіе. Впослѣдствіи, при нѣкоторомъ развитіи общественности, какъ въ романскихъ, такъ и въ нѣмецкихъ племенахъ, могло образоваться сословіе поэтовъ, но на краткое время; слѣпцы же поэты отъ временъ гомерическихъ не переводятся и доселѣ. Что они были и въ Германіи, свидѣтельствуетъ слѣдующій стихъ въ Титурелѣ: «Sô singent uns di blinden». Также въ одномъ нѣмецкомъ стихотвореніи 1343—1349 г. упоминаются слѣпцы, поющіе на улицѣ *). Въ простомъ быту эпическаго періода исключительнымъ пѣвцомъ могъ быть по преимуществу слѣпецъ, потому что ему нечего больше дѣлать, какъ пѣть да разсказывать. У кого есть глаза, руки и ноги тотъ работаетъ: ему ужъ нельзя быть ни поэтомъ по профессіи, ни нищимъ, ибо и нищимъ былъ только тотъ, кто не могъ трудиться, то-есть слѣпой, старый, калѣка. Потому слѣпцомъ Сербы называютъ поэта, а Лужичане — нищаго. И у насъ въ старину слово *нищій*, вѣроятно, значило слѣпой, что видно изъ слѣдующаго мѣста въ стихахъ, изданныхъ Киреевскимъ (45, 34—35), гдѣ слово *нищета* употреблено въ смыслѣ слѣпоты: «(сохраняй буйныя головы отъ боли, и ясныя очи отъ *нищеты*». Гудьба, т. е. музыка, есть непремѣнная принадлежность сербскаго слѣпца: «кто послѣ слѣпнетъ, лучше гудитъ», говоритъ Сербъ въ пословицѣ. Хотя и горько житье слѣпому (слѣпецъ, по сербской пословицѣ, плачетъ не о томъ, что онъ не зраченъ, а о томъ, что не видитъ бѣлаго свѣту), но заиграй онъ на гусляхъ—и счастливъ: «а ужъ коли не гудятъ мнѣ гусли», выражается онъ пословицею: «тогда не мило мнѣ, что я слѣпъ». Въ Бретани, гдѣ нищіе доселѣ пользуются нѣкоторымъ уваженіемъ, слѣпой пѣвецъ-нищій нерѣдко является на пиру зажиточнаго хозяина и почти всегда присутствуетъ на свадьбѣ, прославляя въ пѣсняхъ молодую, которая сама угощаетъ его *). И у насъ, какъ во времена гомерическія, пѣвецъ былъ *украшеніемъ пира*, что видимъ изъ окончанія одного древне-русскаго стихотворенія (283):

Еще намъ веселымъ молодцамъ на потѣшенье,
сидючи въ бесѣдѣ смиренныя,
испиваючи медъ, зелено вино;
гдѣ-ко пиво пьемъ, тутъ и честь воздаемъ
тому боярину великому
и хозяину своему ласкову.

---

*) W. Grimm, Die deutsche Heldensage, 1829, стр. 173.
**) De la Villemarqué, Barzaz-breiz, 1846. Предисловіе, стр. XXXII.

Этимъ же древнимъ обычаемъ объясняется шутливая присказка, которою обыкновенно заключается сказка, кончившаяся веселымъ пиркомъ и свадьбою: «и я тамъ былъ, медъ, вино пилъ, по усамъ текло — въ ротъ не кануло».

Такимъ образомъ слѣпые старики сохраняютъ преданіе, потому что у нихъ ничего больше нѣтъ на землѣ для сбереженія. Какъ шиллеровъ поэтъ, они, при раздѣлѣ земли, отмежевали себѣ вдохновеніе. Слѣпой пѣвецъ—вмѣстѣ и старикъ, а также и младенецъ, потому что, какъ дитя, онъ чуждъ жизни. Дѣйствительность, которой онъ не видитъ и которой пользоваться не имѣетъ средствъ, есть недосягаемый для него идеалъ, вмѣстѣ и надежда и воспоминаніе, и потому весьма естественно украшаетъ онъ дѣйствительность въ великолѣпныхъ разсказахъ о сокровищахъ и богатыряхъ. А хозяинъ, слушая слѣпаго пѣвца, радушной милостынею платитъ за поэтическое наслажденіе и такимъ образомъ сопровождаетъ свое доброе дѣло не однимъ нравственнымъ утѣшеніемъ, но и художественною забавою.

Ѳ. Буславъ.

Историч. Оч. etc., т. I, стр. 44—55.

---

25. Общіе законы историческаго движенія литературъ.

(По Вакернагелю, Готшалю, Линнигу, Каррьеру, Клейну и Роде)

Поэзія старше прозы.—Эпическія пѣсни, какъ первоначальная поэзія въ литературномъ смыслѣ.—Миѳъ и сказка.—Животный эпосъ и басня.—Большая народная эпопея.—Эпосъ, какъ первообразъ другихъ, позднѣйшихъ, формъ литературнаго творчества.—Эпосъ и лирика.—Эпосъ и драма.—Романъ, какъ эпосъ въ прозѣ.—Эпосъ и историческое повѣствованіе.

Три способности принимаютъ дѣятельное участіе въ актѣ литературнаго творчества: воображеніе, чувство и умъ. Въ первыя времена литературной исторіи, фантазія всегда преобладаетъ надъ другими психическими способностями человѣка. Никогда и нигдѣ умственная жизнь народа не начиналась съ отвлеченныхъ понятій и теоретическаго мышленія. Народъ всегда и вездѣ сначала облекаетъ свое міровоззрѣніе въ образы боговъ и героевъ, въ повѣствованія объ ихъ подвигахъ и приключеніяхъ, слагая миѳы и легенды, или сказанія. Народные герои этихъ первобытныхъ временъ являются посредствующимъ звеномъ, связующимъ народъ съ его богами. Народъ олицетворяетъ въ нихъ преобладающія стороны своего національнаго характера, дѣлаетъ ихъ носителями своей еще младенческой мысли и своего чувства, своихъ радостей и своего горя.—Мы изложимъ, въ главныхъ только очертаніяхъ, послѣдовательное развитіе литературъ, насколько оно изслѣдовано путемъ сравнительнаго метода.

Мы знаемъ, напримѣръ, что вездѣ поэзія была старше прозы, поэтическое творчество старше теоретическаго. Человѣкъ началъ жить воображеніемъ и чувствомъ. Онъ не столько понималъ, сколько ощущалъ и чувствовалъ природу, сколько воображалъ о ней. Литературы всѣхъ народовъ начались съ поэзіи; проза развилась позднѣе, по мѣрѣ того, какъ вырабатывалась теоретическая мысль, провѣряя и разлагая первоначальную работу воображенія, давнія преданія, общепринятыя вѣрованія и укоренившіяся представленія и понятія. Ритмическая, пѣвучая форма облегчала народу заучиваніе извѣстныхъ основныхъ положеній, въ которыхъ выражалась сущность его первобытныхъ вѣрованій, понятій и законовъ. И въ наше время еще живутъ народы, напр., сербы и литовцы, которыхъ поэзія несравненно богаче прозы, у которыхъ можно сказать, проза едва народилась. Сильное развитіе воображенія и чувства на счетъ отвлеченной мысли вполнѣ объясняетъ это всеобъемлющее значеніе поэзіи на зарѣ народныхъ литературъ. Отсюда народное убѣжденіе, господствовавшее и на Востокѣ, и въ Греціи, у финновъ, скандинавовъ, германцевъ, что происхожденіе поэзіи и музыки совпадаетъ съ происхожденіемъ міра, что она внушена людямъ самими богами. Въ гомерическое время, поэзія и музыка были уже такъ тѣсно связаны между собою, что поэтъ былъ въ тоже время и пѣвцомъ. У Гомера они имѣютъ даже одно общее названіе: сочинять и пѣть, стихотвореніе и пѣсня, поэтъ и пѣвецъ носятъ одни и тѣ же названія: ἀείδειν, ἀοιδή, ἀοιδός. Впослѣдствіи, когда поэзія и музыка уже стали различаться, эти выраженія употреблялись лишь о пѣніи, и только слово: ᾠδή—ода, еще значило *пѣснь* въ смыслѣ особаго вида лирической поэзіи; для поэтическаго творчества были созданы иныя выраженія: ποιέω, ποιητής, ποίημα, ποίησις, отъ которыхъ произошли наши слова: *поэтъ*, *поэма*, *поэзія*. Эти выраженія были рано усвоены римлянами, у которыхъ, впрочемъ, рядомъ съ ними держались и свои выраженія: canere—пѣть,

carmen—стихъ, vates—поэтъ. У древнихъ германцевъ актъ поэтическаго творчества выражается словами: singen und sagen, пѣть и сказывать. Эта связь пѣнія съ словомъ была у нихъ такъ неразрывна, что, по представленію древне-саксонскаго эпоса, («Спаситель») евангелисты сказывали и пѣли свои повѣствованія. Впослѣдствіи, когда и германцы стали отличать музыку отъ поэзіи, къ послѣдней, предназначенной только для чтенія, примѣнялось уже только выраженіе sagen, а слово singen—къ поэзіи, сопровождаемой пѣніемъ. Стихотвореніе, сопровождавшееся пѣніемъ, получило названіе sanc или liet (строфа), а назначенное только для чтеній—buoch (книга). Слово *бардъ* не было древнѣйшимъ народнымъ выраженіемъ для понятія *поэтъ*; барды первоначально были только у галловъ (bardi—щитъ, бардъ—боевой пѣвецъ). Древнѣйшимъ германскимъ именемъ поэта было слово scof, отъ schaffen, творить, какъ ποιητής отъ ποιέω. У древнихъ скандинавовъ называли его skâld, отъ schelten, бранить, по сатирическому характеру поэзіи. Употребительныя нынѣ нѣмецкія слова: dichten, Dichter, Gedicht, въ древне-нѣмецкомъ Tihten, tihtaere, gethte, происходятъ отъ латинскаго dictare, dicere, а слово: dictare, въ средневѣковой латыни, значило писать, записывать, и употреблялось только въ примѣненіи къ написаннымъ произведеніямъ.

Итакъ, поэзія древнѣе прозы. Творчество человѣка въ области слова началось съ эпоса. Какъ ни близки человѣку собственныя впечатлѣнія и чувства, онъ началъ жить не личною жизнію. Въ одиночествѣ онъ безсиленъ совладать и съ окружающею природой, и съ враждебными ему вліяніями жизни. Онъ терялся въ родѣ, въ племени, въ цѣломъ народѣ. Прежде чѣмъ осѣсть на одномъ мѣстѣ и создать себѣ необходимыя условія національнаго существованія, онъ долженъ былъ кочевать и бороться, и притомъ не въ одиночествѣ, а въ массахъ. Столкновенія между цѣлыми народными массами составляли всегда содержаніе первоначальныхъ созданій народнаго творчества. Таково содержаніе гомерическихъ поэмъ, индійской «Магабгараты», и другихъ памятниковъ древнѣйшей народной поэзіи. У народовъ, конечно, могли быть болѣе или менѣе распространены сначала краткія ритмическія изреченія и молитвы, но онѣ намъ не извѣстны, а если-бъ и были извѣстны, то имѣли-бы для насъ больше археологическій, чѣмъ литературный интересъ. Эпосъ, какъ область творчества, въ которой сильно преобладаетъ воображеніе, вполнѣ отвѣчалъ умственному уровню и духовнымъ потребностямъ народовъ, съ ихъ первобытно-

цѣльнымъ міровоззрѣніемъ, еще нетронутымъ теоретическою мыслію, еще не дававшимъ лицу возможности выдѣляться изъ общаго строя, изъ массы, которая была все. Оттого въ эпосѣ личность автора обыкновенно теряется въ народной массѣ, которая какъ-бы сама создаетъ свои эпическія сказанія. Отсюда и народно-бытовой характеръ эпоса, отсюда и строго объективный характеръ его повѣствованій. Въ первобытной средѣ отдѣльное лицо еще не могло быть воспріимчиво къ чисто личнымъ впечатлѣніямъ. Разлитое по всему міровоззрѣнію и быту народа религіозное чувство эпическихъ временъ, сильная вѣра въ чудесное, въ непрерывное вмѣшательство божества во всѣ событія общественной и частной жизни, религіозно-нравственная окраска всего народнаго прошлаго и настоящаго, всей исторіи народа—вотъ преобладающія черты эпоса, этого народнаго сказанія, этой былины, облеченныхъ въ поэтическую форму. Сказаніями начинается исторія всѣхъ народовъ, и народный эпосъ всегда получаетъ изъ нихъ свое содержаніе. Въ этомъ смыслѣ сказанія могутъ быть названы поэтическими начатками народной исторіографіи. Все религіозное и чудесное такъ сильно отвѣчаетъ тогда настроенію человѣка, что примѣшивается имъ и въ сказанія о событіяхъ недавнихъ или современныхъ. Фантазія, настроенная въ смыслѣ несвойственной намъ теперь склонности къ сверхъ-естественному и чудесному, создаетъ и миѳы о богахъ, и сказанія о народномъ прошломъ. Олицетворяя силы природы въ прекрасныхъ человѣческихъ образахъ, населяя Олимпъ идеальными людьми, первобытный грекъ ежеминутно ставилъ свою судьбу въ зависимость отъ ихъ воли и могущества. Поэзія всегда была и будетъ созерцаніемъ идеально-прекраснаго въ реальныхъ формахъ дѣйствительности, а дѣйствительность эпическихъ временъ была такою, какою представлялась она уму и фантазіи первобытнаго человѣка. Сказанія о богахъ до того перевиты въ эпосѣ съ сказаніями о герояхъ, что отдѣлить въ немъ эти его двѣ стихіи совершенно невозможно. Боги низводятся фантазіей на степень героевъ, герои возвышаются на степень боговъ, и возникаютъ цѣлыя космогоніи и теогоніи, сказанія о началѣ міра, боговъ и людей въ связи съ народной исторіей.

Всякій народъ начинаетъ свою исторію съ религіознаго миѳа въ повѣствовательной формѣ; на основаніи миѳа слагаются сказанія; исторія въ критическомъ смыслѣ является тогда, когда на смѣну фантазіи, ея образовъ и представленій, пробивается критическая мысль, обращенная къ изслѣдованію явленій жизни. Отъ миѳическихъ и героическихъ сказаній

остается тогда въ народной жизни только сказка. Изъ миѳовъ, говоритъ Вакернагель, улетучивается тогда все національное, все то, что дѣлало ихъ миѳами именно такого-то народа; они сохраняютъ только черты общечеловѣческія. Такая переработка миѳовъ служитъ для старой миѳологіи самымъ лучшимъ средствомъ упрочить себѣ дальнѣйшее существованіе. Связанная прежде съ народною религіей, она должна была пасть передъ новыми, извнѣ пришедшими вѣрованіями; утративъ свой національный характеръ, сдѣлавшись общечеловѣческою, она подвергалась меньшей опасности: новая вѣра была также человѣческая, и съ нею можно было если не сродниться, то по крайней мѣрѣ, ужиться въ новой формѣ, добиться отъ нея терпимости. Таково происхожденіе всѣхъ сказокъ. Пока греки и римляне еще имѣли свои національныя сказанія, тѣсно связанныя съ греческими и римскими миѳами, пока они вѣрили этимъ сказаніямъ, у нихъ едва-ли были еще и сказки; впослѣдствіи, когда къ нимъ проникли другія языческія вѣрованія и, наконецъ, христіанство, ихъ миѳы превратились въ сказки. Точно также и у германскихъ народовъ сказки явились съ того времени, какъ они приняли христіанство. Имена прежнихъ боговъ изчезли, какъ и все, что было исключительно германскаго въ ихъ миѳологіи; но все общечеловѣческое, все, что выражало общія людямъ вѣрованія и суевѣрія, все это живетъ и понынѣ рядомъ съ христіанствомъ въ народной и дѣтской сказкѣ Германіи. Мы едва ли ошибемся, если припишемъ и русской сказкѣ такое же происхожденіе. Какъ и всякая другая, не-русская, сказка, она не только лишена національно-исторической основы, но и самаго отдаленнаго отношенія къ народной исторіи. То, о чемъ повѣствуетъ сказка, не отнесено, хотя бы произвольно, ни къ какому опредѣленному времени, ни къ какой опредѣленной мѣстности. Дѣйствующія въ ней лица и тѣ мѣста, гдѣ они дѣйствуютъ, обыкновенно не названы вовсе, а если и названы, то безъ всякаго историческаго основанія; лица носятъ общеупотребительныя, обычныя имена множества людей, или имена, несуществующія вовсе. Оттого и самое содержаніе сказки часто бываетъ такъ сходно у разныхъ народовъ.

Кромѣ миѳа, былины и сказки, первоначальное эпическое міровоззрѣніе и настроеніе человѣка выразилось еще и въ такъ называемомъ «животномъ эпосѣ». Первобытный человѣкъ относился къ міру животныхъ съ религіозно-поэтической точки зрѣнія. Миѳы и былины много разсказывали ему о добровольныхъ и невольныхъ превращеніяхъ боговъ и людей въ об-

разы животныхъ, и самая вѣра въ переселеніе душъ не могла не ставить первобытнаго человѣка въ особенное, таинственное отношеніе къ животному. Животныя внушали ему чувство, близкое къ страху, какъ нѣчто загадочное и таинственное; чувство это рано должно было изгладиться по отношенію къ прирученнымъ домашнимъ животнымъ; но сильные и хитрые звѣри лѣсовъ да непосѣдныя птицы долго внушали его народу. Имъ приписывали нѣчто высшее, чѣмъ животныя свойства; въ нихъ видѣли падшихъ людей, или существа столько же разумныя, какъ и человѣкъ, но языкъ которыхъ человѣку не понятенъ, или которыя сами не хотятъ входить въ общеніе съ ненавистнымъ человѣкомъ. Эзоповы басни, этотъ нравоучительный отпрыскъ древнѣйшаго „животнаго эпоса", часто начинаются словами: „въ то время, когда животныя еще говорили". Первобытная фантазія очеловѣчивала не только боговъ, но и животныхъ. Все представлялось ей эпически-оживленнымъ; приписывая боевые подвиги и любовныя похожденія своимъ богамъ, человѣкъ приписывалъ ихъ и животнымъ, давая имъ не видовыя названія волка, лисицы или медвѣдя, а собственныя имена Изегрима, Рейнгарда, Брауна или Мишки. Не заключая въ себѣ никакой исторической, и очень мало національной примѣси, животный эпосъ очень походилъ на сказку и легко перешелъ въ нравоучительную басню общаго содержанія.

Эпическій періодъ въ литературной жизни народовъ еще не знаетъ письма, по крайней мѣрѣ, еще не ощущаетъ потребности широко примѣнять его. Такъ было у грековъ, современниковъ Гомера, у галловъ временъ Цезаря, у германцевъ временъ Тацита и у древнихъ славянъ. Эпическія пѣсни передавались устно, сопровождаемыя пѣніемъ и игрою на струнномъ инструментѣ, а иногда и пляской. Въ виду общей народной потребности въ этомъ высшемъ украшеніи будничной жизни, мало-по-малу слагался у каждаго народа особый классъ людей, добывавшихъ свой хлѣбъ болѣе или менѣе искуснымъ исполненіемъ эпическихъ пѣсенъ и странствовавшихъ для этой цѣли. Пѣвцы исполняли пѣсни, переходившія изъ роду въ родъ, по преданію; они же слагали новыя или передѣлывали старыя. У славянъ кое-гдѣ сохранились они и доселѣ; у галловъ они назывались бардами. Гомеръ называетъ ихъ ἀοιδοι, Гезіодъ—κιϑαρισταί по игрѣ ихъ на струнномъ инструментѣ; не рѣдко это были слѣпые.

Поэтому эпическій разсказъ не могъ быть длиненъ, не могъ превышать ни физическихъ силъ пѣвца, ни вниманія слушателей. Обстоятель-

*

ство это очень важно въ вопросѣ о происхожденіи крупныхъ памятниковъ эпическаго творчества, напр. «Иліады», «Одиссеи», «Нибелунговъ». Эпическія пѣсни славянъ, новыхъ грековъ, которыхъ поэзія и теперь еще не совсѣмъ изжила свое эпическое прошлое, такъ не велики, что каждая изъ нихъ легко можетъ быть исполнена пѣвцомъ, прослушана и понята слушателями. Отдѣльныя пѣсни, изъ которыхъ сложились «Нибелунги», были коротки; пѣснь объ Аресѣ и Афродитѣ, вложенная Гомеромъ въ уста Демодока, въ «Одиссеѣ», содержитъ не больше ста стиховъ. Также необходима была метрическая форма для устной передачи эпическихъ пѣсенъ, и притомъ простѣйшая, наиболѣе удобная для эпическаго повѣствованія. Такія формы естественно выработывались у разныхъ народовъ въ эпическое время ихъ литературы. Таковъ шестнадцати-слоговой стихъ древне-индійскаго эпоса, вактра; таковы греческій гекзаметръ и сатурнинскій стихъ римлянъ; таковы стихи германской, романской и славянской эпической поэзіи.

Съ теченіемъ времени, требованія, предъявляемыя слушателями къ эпической пѣснѣ, ростутъ; ихъ вкусъ утончается; они относятся строже къ содержанію эпическихъ пѣсенъ, ищутъ въ нихъ большей полноты и большаго разнообразія. Этой потребности удовлетворяли въ Греціи рапсоды (отъ ῥάπτειν—слагать пѣсни). Изъ короткихъ эпическихъ пѣсенъ они слагали болѣе обширныя эпическія повѣствованія. Народный эпосъ, сложившись въ эпопеи, всегда является выразителемъ вполнѣ созрѣвшаго цѣльнаго міровоззрѣнія, охватившаго всѣ стороны народной жизни.

Онъ возможенъ въ такомъ видѣ только тогда, когда это міровоззрѣніе достигло своего полнаго развитія и цвѣта, когда, слѣдовательно, ему уже предстоитъ спускаться, а не подниматься. Мы хотимъ сказать, что большимъ народнымъ эпопеямъ всегда предшествуетъ долгій процессъ завоеванія и установленія тѣхъ условій, при которыхъ цѣльное міровоззрѣніе можетъ безпрепятственно слагаться, наступленіе затишья въ народной жизни послѣ борьбы и кровавыхъ столкновеній, дѣйствительные или воображаемые герои которыхъ являются героями народной эпопеи. Эпопею можно сравнить съ ясною погодой послѣ бури. Таковы были поэмы Гомера, повѣствующія о троянской войнѣ и странствованіяхъ одного изъ ея героевъ; таковы были „Нибелунги“, повѣствующіе о переселеніи народовъ. Такова была отчасти и «Божественная комедія» Данта, отраженіе полнаго развитія католической идеи. Аоды пѣли свои пѣсни, сопровождая пѣніе звуками струннаго инструмента; рапсоды произносили свои разсказы въ метрической формѣ, не сопровождая ихъ музыкой, потому что ихъ пѣсни стали разнообразнѣе и обширнѣе. Рапсоды уже вносятъ въ эпическое творчество больше своего, они самостоятельнѣе аодовъ. Между ходячими эпическими сказаніями одни особенно любимы народомъ, какъ болѣе близкія его характеру, болѣе отражающія его національныя свойства; другія теряютъ свое прежнее значеніе. Народная фантазія всегда пріурочиваетъ все къ своимъ излюбленнымъ характерамъ и сюжетамъ; таковъ герой британской былины Артуръ, таковъ герой французской — Карлъ Великій, испанской—Сидъ, германской—Зигфридъ, таковы Ахиллъ и Одиссей греческой былины. Такъ сложились въ одно цѣлое разрозненныя прежде эпическія пѣсни въ обширныя эпопеи, «Иліада» и «Одиссея» въ Греціи, пѣснь о Ронсевальской битвѣ во Франціи, «Нибелунги» въ Германіи и т. п. Для такихъ крупныхъ эпопей требовалась уже значительная степень искусства и поэтическаго вдохновенія. Цѣлая эпопея слагалась изъ матеріала вовсе къ тому не подготовленнаго, изъ эпическихъ пѣсенъ, составлявшихъ каждая нѣчто законченное; надо было вносить въ нее то, что когда либо разсказывалось и пѣвалось о томъ или другомъ героѣ, и по возможности представить все это въ одной общей картинѣ. Ни «Иліада» и «Одиссея», ни большія эпическія поэмы новыхъ народовъ, конечно, не дошли до насъ въ первоначальномъ своемъ видѣ. Критическія изслѣдованія открыли въ нихъ несомнѣнныя позднѣйшія передѣлки и прибавленія. Но господствовавшее до сихъ поръ мнѣніе, что эти поэмы были только результатомъ механической приставки одной древней пѣсни къ другой, оспаривается въ наше время многими знатоками эпоса. Теорія возникновенія древнихъ эпическихъ поэмъ изъ отдѣльныхъ, разрозненныхъ пѣсенъ, созданная блестящими работами Вольфа надъ гомерическими поэмами и Лахмана надъ «Нибелунгами», утратила теперь свое исключительное господство.

Такимъ образомъ самостоятельность поэта стала все болѣе и болѣе выдѣляться въ процессѣ литературнаго творчества. Народное сказаніе уже начинало служить для нея только матеріаломъ. Когда греки уже имѣли «Иліаду» и «Одиссею», французы—поэму о Ронсевальской битвѣ, новыя эпопеи стали слагаться во множествѣ, основанныя, правда, на старыхъ миѳахъ и былинахъ, въ старыхъ формахъ языка и метра, но уже не на основаніи однѣхъ только старыхъ пѣсенъ; привычная народу фабула излага-

лась болѣе самостоятельно, получала новую обработку. Таковы были эпическіе поэты Греціи послѣ Гомера, которыхъ называютъ «кикликами», потому что произведенія ихъ обнимали весь циклъ, всю область миѳа и былины. Къ Гомеру и къ кикликамъ примкнули впослѣдствіи представители римскаго искуственнаго эпоса: Энній, Виргилій и другіе. Французы уже въ двѣнадцатомъ вѣкѣ имѣли много такихъ эпическихъ произведеній, перешедшихъ потомъ въ Германію. Личность автора, его субъективный, внутренній міръ все болѣе и болѣе вступали въ свои права. Онъ сталъ вносить въ свои эпическіе разсказы шутку и сатиру, сталъ слагать свои произведенія уже не для устнаго пересказа только, но и для чтенія. И по мѣрѣ того, какъ міръ эпическихъ представленій отходилъ въ прошлое въ общемъ историческомъ процессѣ народнаго развитія, эпическій разсказъ сталъ переходить въ историческое повѣствованіе, въ лѣтопись. Упадокъ эпической поэзіи вездѣ сопровождался появленіемъ лѣтописей, хроникъ, біографій, сначала въ стихотворной, даже риѳмованной формѣ, потомъ и въ прозѣ. Разумѣется, и въ этихъ новыхъ литературныхъ явленіяхъ долго еще продолжали держаться эпическіе пріемы и слѣды эпическихъ преданій. Историческое повѣствованіе, или исторіографія, на первыхъ порахъ еще не умѣетъ различать исторію отъ сказаній; но по мѣрѣ того, какъ критическіе пріемы ума выдѣляютъ исторію изъ области поэтическаго творчества и фантазіи, нарождается новый родъ эпической литературы — лѣтопись, и новый родъ эпической поэзіи, эпосъ въ прозѣ — романъ.

Эпосъ такъ тѣсно связанъ съ первобытными народными понятіями и вѣрованіями, онъ въ такой степени дитя народной фантазіи, отыскивающей чудесное даже въ обыденныхъ явленіяхъ жизни, что попытки возстановить его искуственно въ иныя времена не могли быть успѣшны. Невозможность искуственно вдохнуть жизнь въ изящную, но уже мертвую форму миѳологическаго эпоса была понятна еще древнимъ въ такъ называемый александрійскій періодъ греческой литературы. Съ желчью и остроуміемъ относились тогдашніе критики къ попыткамъ Аполлонія Родосскаго воскресить эпопею первобытныхъ временъ. Эти попытки точно такъ же не удавались тогдашнимъ поэтамъ, какъ не удались они въ новыя времена. Подражая древнимъ эпикамъ, всегда почерпавшимъ свои сюжеты изъ сказаній, которымъ глубоко, искренно вѣрили нѣкогда и народы, и самъ пѣвецъ или поэтъ, позднѣйшіе эпики тоже наполняли свои произведенія высшими, неземными существами, почерпнутыми изъ языческихъ

вѣрованій и суевѣрій или созданныхъ собственною фантазіей. Эпики 17-го и 18-го столѣтій примѣшивали въ свои произведенія греческихъ боговъ и богинь; Виландъ пытался оживить древне-германскихъ фей и эльфовъ; Мильтонъ въ своемъ «Потерянномъ Раѣ» и Клопштокъ въ «Мессіадѣ» представили ангеловъ и бѣсовъ, произвольно раздѣленныхъ на ранги помимо всякаго библейскаго и церковнаго авторитета; Вольтеръ въ своей «Генріадѣ» вывелъ на сцену олицетворенныя добродѣтели и пороки. Они думали создать такимъ образомъ дѣйствительно эпическія произведенія и, разумѣется, впали въ грубую ошибку. Когда греки и римляне повѣствовали о своихъ богахъ, когда люди среднихъ вѣковъ разсказывали о феяхъ и эльфахъ, они обращались къ вѣрующимъ слушателямъ или читателямъ; образы боговъ и таинственныхъ духовъ были для ихъ публики живыми, реальными образами, точно такъ же подлежавшими художественному воспроизведенію, какъ и самъ человѣкъ, на котораго эти боги или духи дѣйствовали благотворно или непріязненно. Но публика послѣднихъ вѣковъ уже не вѣритъ ни въ Юпитера, ни въ фей; вольтеровы олицетворенія добродѣтелей и пороковъ никогда и нигдѣ не имѣли реальнаго существованія. Читателямъ приходится тутъ имѣть дѣло съ образами, въ которые они не вѣрятъ, въ которые совсѣмъ или почти не вѣрятъ сами поэты. Отсюда неудача всѣхъ подобныхъ попытокъ. У насъ нѣтъ теперь ни миѳологіи, ни цикла сказаній, способныхъ дать эпосу жизнь и содержаніе, и мы не можемъ искуственно довольствоваться тѣми представленіями и образами, которые въ свое время такъ много говорили воображенію, сердцу и уму нашихъ предковъ. Оттого ни одинъ изъ новыхъ эпиковъ не былъ въ такой степени народнымъ поэтомъ, какъ Гомеръ. Только Дантъ приблизился къ нему въ этомъ отношеніи, изобразивъ въ «Божественной Комедіи» нравственное величіе и пластическую красоту католицизма. Но блестящій успѣхъ, съ какимъ исполнилъ свою художественную работу великій итальянскій поэтъ тринадцатаго вѣка, объясняется не только силою его таланта, но и тѣмъ временемъ, когда онъ жилъ. Въ наше время та же задача не могла бы быть исполнена и первокласнымъ талантомъ съ такою глубиной и искренностью мысли и чувства, съ такимъ художественнымъ совершенствомъ.

Эстетическія потребности ростутъ съ общимъ ростомъ народной мысли и жизни. Прежняя эпическая простота уступаетъ мѣсто болѣе сложнымъ задачамъ и пріемамъ литературнаго творчества. Не ограничиваясь

спокойнымъ, объективнымъ созерцаніемъ внѣшняго міра и данной общественной среды, человѣкъ начинаетъ углубляться въ себя, въ свой внутренній міръ; онъ, такъ сказать, обособляется. Переходя своею исторической стороной въ повѣствованіе, въ исторію и романъ, эпическая поэзія съ раннихъ временъ имѣла и другую, собственно лирическую сторону. Въ Греціи, напр., еще до гомерическихъ поэмъ, пѣлись гимны къ богамъ и трены по умершимъ. Лирическіе эпизоды этого рода вошли такъ же въ составъ греческой эпопеи. Таковы, между прочимъ, жалобныя пѣсни Андромахи, Гекубы и Елены надъ трупомъ Гектора, въ «Иліадѣ»; таковы молитвы Одиссея и другія въ обѣихъ гомерическихъ поэмахъ. Этотъ слабый лирическій элементъ эпической поэзіи широко разроссся потомъ въ отдѣльный самостоятельный видъ литературнаго творчества. Чѣмъ больше теряла подъ собою поэзія эпическую почву, чѣмъ больше становилась она дѣломъ личнаго таланта и вдохновенія, тѣмъ больше усиливался въ ней лирическій элементъ. Греческіе пэанъ и диѳирамбъ, сначала повѣствовавшіе о двухъ славимыхъ ими богахъ, Аполлонѣ и Діонисѣ, превратились въ чисто-лирическія пѣсни радости и страстнаго воодушевленія. То, чѣмъ были трены у грековъ, были у римлянъ неніи; евреи имѣли тоже свои пѣсни въ этомъ родѣ. Исполненіе этихъ пѣсенъ было и у евреевъ эпическое: оно сопровождалось звуками струннаго инструмента и пляской. И теперь еще мы видимъ народы, у которыхъ нѣтъ собственно лирики, а есть только эпическія и лирико-эпическія пѣсни. Первыя повѣствуютъ о событіяхъ внѣшнихъ; вторымъ эти событія служатъ только мотивомъ къ лирическому настроенію. Таковы литовцы и сербы. У германцевъ половины двѣнадцатаго вѣка, когда чистый эпосъ угасъ, а лирика еще не достигла своего цвѣта, тоже появились пѣсни въ родѣ нынѣшнихъ сербскихъ, эпическія по формѣ, лирическія по характеру, изъ которыхъ къ концу того же столѣтія выработались и чистая лирика, и народная пѣсня. Народная пѣсня, какъ и пѣсни эпическія, не знаетъ авторовъ; она, какъ общее достояніе, тоже является безъименнымъ созданіемъ всего народа, измѣняясь съ теченіемъ времени подъ вліяніемъ мѣстныхъ обстоятельствъ и, подобно эпосу, всегда сопровождается пѣніемъ. Въ Англіи такая лирико-эпическая пѣсня называется ballad, собственно плясовая пѣснь, тоже что провансальская balada и итальянская ballata, прямо указывающія на первоначальную связь поэзіи, музыки и пляски. Въ Испаніи та же полу-эпическая пѣсня носитъ, какъ и чисто-эпическая, имя романса. Romance, romanzo, называлось первоначально у романскихъ народовъ всякое стихотвореніе на народномъ языкѣ, въ противоположность латинскому. Испанцы перенесли это названіе на народныя эпико-лирическія стихотворенія и на самый размѣръ ихъ—двухъ и трехъ-стопный трохей. Какъ въ англійской балладѣ, такъ и въ испанскомъ полу-эпическомъ романсѣ, лирическій элементъ, внесенный въ эпическое повѣствованіе, сказывается въ личныхъ мнѣніяхъ, чувствахъ и впечатлѣніяхъ еще не автора, а дѣйствующихъ лицъ баллады или романса. Поэтъ еще продолжаетъ эпически скрываться за своимъ повѣствованіемъ; но лирика уже пробивается наружу сквозь привычную форму эпическаго разсказа.

Изъ эпоса, какъ изъ плодотворнаго зерна, съ теченіемъ времени всегда и вездѣ выдѣлялись новые отпрыски поэтическаго творчества. Описательный его характеръ перешелъ въ поученіе и дидактику, когда чистый эпосъ пересталъ удовлетворять безпрерывно развивающуюся общественную среду. Диктатическій характеръ эпоса въ періодъ его упадка породилъ нѣсколько новыхъ видовъ литературнаго творчества. Идиллія, басня, парабола, или притча, пословица и сатира, въ которыя входятъ и повѣствованіе и поученіе, выдѣлились изъ разлагавшагося эпоса, какъ литературныя формы, способныя пережить его и еще имѣющія будущность. Мы не можемъ, не выходя изъ предѣловъ нашей задачи, вдаваться въ подробности этого любопытнаго историческаго процесса. Мы предполагаемъ уже извѣстными значеніе идилліи, эпиграммы, параболы и т. п., и остановимся на одномъ только примѣрѣ, съ особенной наглядностью поясняющемъ этотъ естественный процессъ. Такъ называемый животный эпосъ устарѣлъ раньше другихъ видовъ эпической поэзіи. Люди рано должны были утратить вѣру въ реальность фантастическихъ похожденій, приписанныхъ ими животнымъ. Но литературная форма была уже создана, и она сохранилась только какъ форма, какъ оболочка, пригодная для другого содержанія. Въ нее стали облекать поученіе, плодъ житейскаго опыта, и правила морали, и нѣкогда чисто повѣствовательный животный эпосъ превратился въ нравоучительную басню. Точно также имѣетъ свои корни въ эпосѣ и пословица. Пословицѣ всегда присущъ эпическій элементъ, она тѣмъ ярче изображаетъ какое-нибудь конкретное явленіе, что объемъ ея чрезвычайно сжатъ и малъ. Ее, въ этомъ отношеніи, можно назвать микроскопической басней.

На первобытныхъ ступеняхъ образованности, человѣкъ относится къ

окружающей его дѣйствительности повѣствовательно, и потому объективно. Онъ весь принадлежитъ развитому въ народѣ цѣльному міровоззрѣнію, онъ только повѣствуетъ о томъ, что живетъ въ народной памяти, какъ священный миѳъ, какъ дорогое, завѣтное историческое преданіе, ему чужда мысль о возможности какой-нибудь розни между народнымъ чувствомъ и его личными впечатлѣніями. Ему незнакомо двоякое отношеніе къ дѣйствительности: описательное и субъективное. Онъ воспроизводитъ дѣйствительность въ томъ видѣ, въ какомъ находитъ ее готовою, для всѣхъ безспорно привлекательною, поэтически украшенною творчествомъ народной фантазіи. Но остановиться на этой ступени онъ не могъ. Естественный процессъ умственнаго и художественнаго роста долженъ былъ привести его къ воспроизведенію своего внутренняго міра, тѣхъ впечатлѣній, которыя вызываются дѣйствительностью въ его душѣ. Лирическій элементъ, какъ мы видѣли, мало по малу сталъ проникать въ эпическое повѣствованіе. Такимъ образомъ поэтическая форма для лирики была уже готова. Когда эпическія повѣствованія давно уже перестали сопровождаться пѣніемъ, когда они только пересказывались и читались, у всѣхъ народовъ лирическія пѣсни все еще пѣлись, и пѣлись очень долго—до самаго изобрѣтенія книгопечатанія въ Германіи, которое въ значительной степени упразднило необходимость устной передачи поэтическихъ произведеній. Пѣніе всегда сопровождалось, какъ мы видѣли, звуками струннаго инструмента, въ среднія вѣка—арфы, скрипки и тому подобное, у древнихъ грековъ большею частью звуками лиры, какъ инструмента болѣе совершеннаго, чѣмъ эпическая гитара, и потому ее замѣнившаго. Отъ греческой λυρα и происходитъ самое названіе лирической поэзіи. Но съ пѣніемъ и звуками струннаго инструмента могли быть исполняемы только относительно небольшія пѣсни. Въ наше время лирическія произведенія, конечно, читаются, а не поются, но они, тѣмъ не менѣе сохранили ту метрическую форму, которую лирика унаслѣдовала отъ эпической поэзіи, и которой она, по самому своему характеру, должна была придать больше разнообразія и подвижности. Въ переходныя эпохи отъ эпоса къ лирикѣ, еще преобладаетъ эпическій элементъ; о томъ или другомъ событіи еще повѣствуется, какъ о событіи прошломъ, какъ, напр., въ древне-греческомъ гимнѣ и нѣмецкой пѣснѣ двѣнадцатаго вѣка; но затѣмъ предметомъ лирико-эпическаго повѣствованія являются уже событія современныя, близко знакомыя автору и принимаемыя имъ къ сердцу, какъ, напр., въ

іонійской элегіи, которая —замѣтимъ кстати— вовсе не имѣла того заунывнаго характера, какой былъ приданъ ей впослѣдствіи, и въ дорійской хоровой лирикѣ. Во всѣхъ этихъ формахъ литературнаго творчества, авторъ еще продолжаетъ говорить какъ будто не отъ себя, какъ будто изъ народа. Но въ Греціи въ это время уже самый народъ, какъ и эпическое его міровоззрѣніе, перестал быть цѣльнымъ эллинскимъ народомъ, и распадался на племенныя, такъ сказать индивидуальныя особи—племена, замѣнявшія, каждая своимъ особымъ говоромъ, прежній общій языкъ народнаго эпоса. Въ богатой исторіи греческой литературы, этомъ прототипѣ литературной исторіи народовъ, мы имѣемъ лирику іонійскую, дорійскую, эолійскую.

Такъ выдѣлялись изъ эпоса, или выросли на его обломкахъ, новыя формы литературнаго творчества: у грековъ элегія, лирическая эпиграмма, которую нельзя смѣшивать съ нашей, сатирической, ода и вообще національная лирика, представителемъ которой былъ у нихъ Пиндаръ; у новыхъ народовъ—итальянскій сонетъ, провансальская, французская и нѣмецкая лирика среднихъ вѣковъ, испанскій романсъ, сѣверная баллада, духовная и народная пѣсня. На развалинахъ дидактическаго эпоса пустила корни такъ-называемая нравоучительная лирика, лирика разсудка, этой наименѣе поэтической изъ творческихъ способностей человѣка, но освѣжающей умы своимъ сатирическимъ отношеніемъ къ безобразнымъ явленіямъ дѣйствительности. Такова греческая сатира Архилоха, такова въ особенности римская сатирическая эпиграмма; таковы средневѣковыя нравоучительныя изреченія въ метрической формѣ и наша современная сатирическая эпиграмма.

Въ древнемъ мірѣ у однихъ только грековъ чистая лирика достигла своего высшаго художественнаго разцвѣта. Историческій процессъ развитія ихъ литературы совершился съ рѣдкою послѣдовательностью и правильностью. За эпическою поэзіей, которая была общимъ достояніемъ эллинскаго народа, хотя и особенно процвѣтала у іонійцевъ, слѣдовала эпическая лирика: элегія у іонійцевъ, хоровая пѣснь у дорійцевъ; позднѣе разцвѣла чистая лирика, свободная отъ эпическихъ мотивовъ и отрѣшенная отъ всякой національности,—лирика эолійцевъ, въ которой настроеніе поэта, уже вполнѣ свободнаго и самостоятельнаго, создаетъ новые мотивы и новыя формы стиха. Подобный историческій процессъ пережили и новыя литературы, хотя и не съ такою рельефною послѣдовательностью,

какъ литература древнихъ грековъ. И у новыхъ народовъ чистой лирикѣ, какъ мы уже сказали, долгое время предшествовали переходныя, смѣшанныя формы, среднія между эпосомъ и лирикой. И у нихъ чистая лирика была плодомъ осложненія простѣйшихъ первоначальныхъ формъ политическаго общежитія, живаго интереса не къ прошедшему только, но и къ настоящему, не къ внѣшнимъ только событіямъ, но и къ внутреннему міру человѣка, плодомъ сознанія правъ личности въ дѣлѣ литературнаго творчества, созданіемъ новой фазы общественнаго развитія. Понятно, что и содержаніе лирики гораздо сложнѣе и разнообразнѣе содержанія эпоса. Всякое явленіе жизни, всякое событіе, какъ и всевозможныя положенія человѣка, вызываютъ въ поэтической душѣ лирика неисчерпаемое богатство мыслей и ощущеній. И если эпосъ отжилъ свое время, если народы, достигшіе извѣстной степени развитія, уже не могутъ болѣе возвратиться къ этой первоначальной формѣ литературнаго творчества, предполагающей давно пережитое ими цѣльное, эпическое, міровоззрѣніе, то лирика, способная отзываться на разнообразнѣйшія явленія дѣйствительности, обнимающая, какъ и человѣческое сердце, всѣ задачи и стороны жизни, поскольку онѣ отражаются въ душѣ поэта, остается и навсегда останется столько же современнымъ родомъ литературнаго творчества, сколько она была современна Анакреону или Сафо. Ея содержаніе и формы могутъ измѣняться, согласно духу времени; но пока человѣкъ остается человѣкомъ, пока онъ способенъ къ поэтическому творчеству, лирика всегда сохранитъ свой основной характеръ, вытекающій прямо изъ глубины его природы.

Народный эпосъ былъ поэтическимъ родоначальникомъ не только лирики, онъ былъ и родоначальникомъ драмы. Въ драмѣ (δρᾶμα—дѣйствіе) лирическое чувство переходитъ въ дѣйствіе, въ борьбу страстей, характеровъ, положеній, идей. Ей уже доступны высшія задачи человѣческой жизни, вопросъ объ относительной свободѣ или необходимости воли и дѣйствій человѣка. Она уже не можетъ, какъ это дѣлалъ эпосъ, воспроизводить нечеловѣческія силы и страсти: она знаетъ только человѣка и отраженіе на немъ, на его внутренней жизни и дѣйствіяхъ, всѣхъ вліяній данной дѣйствительности. Драма представляетъ такое органическое сочетаніе явленій внѣшняго и внутренняго міра, эпическихъ событій и лирическихъ ощущеній, которое не возможно безъ предварительнаго высокаго развитія эпоса и лирики. Эта простая истина неопровержимо доказана

теперь и историческими данными. Древнѣйшая драма—греческая—выработалась изъ диѳирамба—торжественной хвалебной пѣсни въ честь Діониса, повѣствовавшей о дѣлахъ, страданіяхъ и чудесахъ этого божества, выражавшей то восторженную радость, то страданіе и жалобу. То была страстная пѣснь, увлекавшая своимъ бурнымъ одушевленіемъ. Какъ и всѣ религіозно-торжественныя пѣсни, она исполнялась народнымъ хоромъ, который съ пѣніемъ и пляской обходилъ алтарь Діониса. При этомъ было въ обычаѣ переодѣванье: пѣвцы, составлявшіе хоръ, одѣвались въ козлиныя шкуры, чтобъ имѣть видъ сатировъ, спутниковъ воспѣваемаго божества. Во главѣ хора стоялъ запѣвало, сначала ничѣмъ другимъ не отличавшійся отъ хора; но впослѣдствіи роли раздѣлились: онъ сталъ представителемъ эпическаго повѣствованія о божествѣ, разсказывалъ дѣла и страданія божества, а хоръ, какъ представитель лирическаго чувства, сопровождалъ его разсказъ пляской и мимикой и прерывалъ его хвалебнымъ пѣніемъ. Диѳирамбъ получилъ затѣмъ болѣе разнообразное содержаніе: повѣствовательная часть его не остановилась на одномъ Діонисѣ, въ нее вошли и другіе миѳы и сказанія. Очень ясные слѣды своего эпическаго происхожденія сохранила также древне-индійская драма. Описательныя части ея нерѣдко поражаютъ и утомляютъ своею обстоятельною подробностью.

Таковы были первые начатки драматическаго искусства, прямо вытекшіе изъ соединенія эпоса съ лирикой. Дальнѣйшимъ усовершенствованіемъ въ Греціи было введеніе настоящей разговорной формы, сначала между главою хора и самимъ хоромъ, а потомъ и между главою хора и другими, введенными въ драму, лицами. А это послѣднее нововведеніе совершилось тогда, когда эпосъ перешелъ въ историческое повѣствованіе прозой, а чистая лирика эолійцевъ уже давно достигла своего роскошнаго разцвѣта, когда литературное творчество грека, по остроумному замѣчанію Вакернагеля, искало новыхъ путей и формъ. Историческое происхожденіе драмы изъ дифирамба оставило по себѣ надолго глубокій слѣдъ въ самомъ составѣ и въ формѣ греческой драмы. Хоръ продолжалъ держаться въ ней больше по преданію, чѣмъ по внутренней необходимости его для самой драмы, и аттическая драма, требуя діалога на аттическомъ нарѣчіи, сохранила хору его первоначальную дорійскую рѣчь.

Точно такъ же произошла драма и у новыхъ народовъ. И у нихъ драматическая форма рѣчи была отчасти подготовлена эпическимъ пов-

ствованіемъ съ примѣсью діалога, разговора. И у нихъ начатки драматическаго творчества появились тогда, когда уже началось развитіе лирики въ формѣ полу-эпическихъ, полу-лирическихъ пѣсенъ. Но пора настоящей драмы пришла позднѣе, когда лирика была уже въ полномъ цвѣтѣ. Эпическая почва, на которой выросла драма новыхъ народовъ, была хотя и не чисто національная, какъ у грековъ, но все же, какъ и у нихъ, религіозная, разумѣется, со всѣми особенностями мѣста и времени, — съ крайнимъ преобладаніемъ церковнаго элемента и съ латинскою рѣчью вмѣсто роднаго языка. Страданія и воскресеніе Спасителя изображались въ лицахъ въ соотвѣтственные церковные дни. Таковы были средневѣковыя мистеріи, перешедшія потомъ и къ намъ, въ московское государство. Церковь, города и села принимали въ нихъ живѣйшее участіе. На первыхъ порахъ, въ двѣнадцатомъ и тринадцатомъ столѣтіяхъ, начатки драмы представляютъ еще грубое, совсѣмъ необработанное, механическое смѣшеніе эпики и лирики. Дальнѣйшая исторія новой драмы была только развитіемъ этихъ первоначальныхъ лирико-эпическихъ задатковъ.

Драма, какъ извѣстно, распадается на два главныхъ вида, подъ которые могутъ быть подведены всѣ драматическія произведенія литературы: трагедію и комедію. И оба эти вида имѣли одинаковое происхожденіе. Разнообразіе миѳовъ о Діонисѣ въ разное время и у разныхъ племенъ сосообщило и его культу-разнообразный характеръ. Онъ представлялся греку то веселымъ, радующимъ божествомъ виноградарей и пастуховъ, то существомъ сумрачнымъ, страждущимъ, терзаемымъ титанами. Трагедіей (τραγῳδία, пѣснь при закланіи козла) собственно назывался диѳирамбъ, потому что съ торжественнымъ поклоненіемъ Діонису всегда соединялось закланіе козла; сначала, какъ мы уже замѣтили, самый хоръ, чтобы походить на сатировъ, одѣвался въ козлиныя шкуры. Но это общее названіе впослѣдствіи было усвоено одному только виду драматическихъ произведеній, потому что другой ихъ видъ получилъ названіе κωμῳδία. Съ веселой, радостной стороны, Діонисъ былъ преимущественно сельскимъ божествомъ; культъ его сопровождался полевыми обходами, тогда какъ память его страданій праздновалась больше въ храмахъ у алтарей. Слово κωμῳδία можетъ, поэтому, происходить и отъ дорійскаго κώμη — деревня, открытое мѣсто, въ противоположность городу, и отъ κῶμος — радостное и торжественное шествіе съ пѣніемъ и пиромъ. Этотъ дѣйствительный характеръ культа былъ той почвой, на которой развилось трагическое или

комическое отношеніе лирическаго чувства къ эпическому повѣствованію, къ данной дѣйствительности, къ тому неумолимому року, котораго человѣкъ не могъ избѣгнуть въ виду неотразимыхъ психическихъ и житейскихъ условій, охватывающихъ его съ несокрушимою силой. Въ эпосѣ лицо живетъ одною, цѣльною жизнію съ народомъ, оно тонетъ въ данныхъ средою понятіяхъ, чувствахъ и условіяхъ жизни. Въ трегедіи эта цѣльность жизни уже порвана. Трагизмъ заключается именно въ разладѣ, въ столкновеніи между личнымъ героизмомъ человѣка и тѣмъ, что считается героизмомъ народнымъ, эпическимъ. Трагедія уже не изображаетъ и не прославляетъ громкихъ дѣлъ героя; она воспроизводитъ разрывъ его съ эпическою дѣйствительностію, подъ вліяніемъ роковыхъ обстоятельствъ, личныхъ его понятій, чувствъ, стремленій, и вызываемыя этимъ разрывомъ борьбу и страданія.

Сначала, напр., у грековъ и у новыхъ народовъ, въ средніе вѣка, содержаніе трагедіи почерпается исключительно изъ миѳовъ, народныхъ сказаній и исторіи; преданіе, освященное вѣками народной жизни и поэзіи, пустившее глубокіе корни во всемъ міровоззрѣніи націи, въ ея вѣрованіяхъ и нравахъ, заставляетъ двигателей національной литературы крѣпко держаться миѳическихъ и историческихъ сюжетовъ. Гомерическія поэмы и эпопеи кикликовъ послужили исключительной и неисчерпаемой сокровищницей сюжетовъ для греческой трагедіи, и отчасти для драмы новыхъ народовъ. Такимъ же источникомъ для послѣдней служили въ средніе вѣка библейскія и національныя героическія сказанія. Драматическій писатель, конечно, не ограничивался при этомъ слѣпымъ и буквальнымъ воспроизведеніемъ миѳа и сказанія въ иной только формѣ; эпическое содержаніе миѳа и сказанія служило для него только матеріаломъ, который онъ обработывалъ, внося въ него и лирическій элементъ, внутренніе, психическіе процессы, происходящіе въ человѣкѣ подъ вліяніемъ данныхъ эпическихъ событій, и драматическое развитіе характеровъ. Въ греческой литературѣ указываютъ только одинъ, и то не дошедшій до насъ примѣръ драмы, сюжетъ которой заимствованъ не изъ эпическаго матеріала, а основанъ на вымыслѣ: мы разумѣемъ «Цвѣтокъ», драму Агатона, одного изъ современниковъ Эврипида. У новыхъ народовъ, еще въ семнадцатомъ вѣкѣ, Шекспиръ исключительно черпалъ матеріалъ для своихъ драматическихъ произведеній изъ сказаній и исторіи. Чисто бытовая трагедія — явленіе относительно новое, и, если можно такъ выразиться, де-

мократическое. Она сняла съ героевъ трагедіи парчу и высокое общественное положеніе; она перенесла на человѣка вообще, на человѣка въ самыхъ разнообразныхъ положеніяхъ и въ самомъ будничномъ костюмѣ тотъ живой интересъ, какой возбуждался прежде только героями народнаго эпоса и національной исторіи. И трудно согласиться съ тѣми теоретиками поэтическаго творчества, которые видятъ въ этомъ не дальнѣйшій шагъ искусства впередъ, не успѣхъ, а несомнѣнные признаки его упадка. Бытовая дѣйствительность есть также дѣйствительность историческая, и для борьбы съ нею часто нужно не меньше героизма, хотя и меньше торжественности, чѣмъ сколько обнаружили его величайшіе герои миѳа или сказанія. Сознаніе этой простой истины расширило на все человѣчество рамки драматическаго творчества, и мы не знаемъ теперь въ этой области ни избранниковъ, ни отверженныхъ.

Въ трагедіи, какъ извѣстно, разладъ воображенія, чувства или ума съ данною эпическою дѣйствительностію порождаетъ страданіе; въ комедіи онъ возбуждаетъ насмѣшку, иронію, юморъ. Комедія беретъ, поэтому, свой матеріалъ и свои сюжеты преимущественно изъ настоящей, современной дѣйствительности. Она, по самому своему характеру, сразу стала тѣмъ, чѣмъ сдѣлалась трагедія лишь въ сравнительно новѣйшее время, т.-е. бытовою. Въ драматической области комедія приблизительно то же, что сатира въ области эпоса. Римская національная комедія, напр., выработалась изъ римской сатиры. И сатирикъ, и комикъ одинаково почерпаютъ содержаніе своихъ произведеній изъ современной, бытовой дѣйствительности, а эта современная дѣйствительность, повторяемъ, есть также дѣйствительность эпическая и историческая. Эпическая сатира нашего Гоголя: «Мертвыя души» съ такою же глубиною и живостью воспроизводятъ картину русской жизни тридцатыхъ и сороковыхъ годовъ, какъ и его комедія «Ревизоръ»; Аристофановы «Облака» столь же живая картина аѳинскихъ нравовъ пятаго вѣка, какъ Гомерова «Одиссея»—картина греческихъ нравовъ героической поры.

Изъ этихъ двухъ главныхъ видовъ драматическаго творчества—трагедіи и комедіи—вышли и тѣ смѣшанные виды новыхъ временъ, которымъ приданы были и придаются и теперь названія—драмы, траги-комедіи, мелодрамы, комедіи въ томъ смыслѣ, въ какомъ употребляется это имя новѣйшими французскими драматургами, водевиля, оперы и оперетки. Мы не будемъ распространяться о нихъ и ограничимся замѣчаніемъ,

что выдающіяся драматическія произведенія новыхъ временъ, созданныя дѣйствительно сильными талантами, всѣ болѣе или менѣе близко примыкаютъ къ двумъ господствующимъ видамъ драматической поэзіи, къ трагедіи или комедіи, и что многія изъ нихъ соединяютъ трагическій элементъ съ комическимъ. Это соединеніе трагическаго съ комическимъ — явленіе не новое. Оно не было чуждо и греческой литературѣ. И тамъ были попытки къ сліянію двухъ видовъ того самаго диѳирамба, изъ котораго, какъ мы уже сказали, вышли трагедія и комедія грековъ, и очень можетъ быть, что эти попытки предшествовали окончательному раздвоенію и полному развитію двухъ главныхъ видовъ драматическаго творчества. Въ цвѣтущую пору греческой трагедіи, на состязаніяхъ въ драматической поэзіи въ праздникъ Діониса, авторъ по обычаю прибавлялъ къ тремъ представляемымъ имъ связнымъ трагедіямъ, или такъ называемой трилогіи, еще четвертую—сатирическую, которая обращала трилогію въ тетралогію. Греческіе писатели, уступая народному вкусу, сохранили въ трагедіи хоръ древняго диѳирамба; они сохранили, рядомъ съ трагедіей, еще древнее сатирическое представленіе, хотя и отодвинули его на задній планъ. У новыхъ народовъ то же смѣшеніе трагическаго съ комическимъ встрѣчается и въ средніе вѣка, когда уже существовала трагедія, но еще не выработалась самостоятельная комедія. Народный юморъ неудержимо проникалъ тогда въ духовную драму. Дьяволъ, продавцы елея и т. п., были предоставлены ему на жертву церковью, и этотъ юморъ мало по малу до того проникъ въ мистерію, что церковь была принуждена рѣшительно противодѣйствовать ему. Но сѣмя было уже брошено. Приставленныя къ священному содержанію духовныхъ драмъ комическія положенія и рѣчи уже не могли не породить комедію, какъ особый, самостоятельный видъ литературнаго творчества. Реформація шестнадцатаго вѣка оттолкнула протестантскіе народы отъ католическихъ мистерій. Отрицаніе стараго церковнаго авторитета привело къ бо́льшей свободѣ мысли; но въ самой Германіи эта свобода не вызвала новыхъ драматическихъ талантовъ. За то въ Англіи сильное литературное движеніе, порожденное церковною реформой, вскорѣ сказалось въ замѣнѣ эпическихъ церковныхъ сюжетовъ сюжетами мірскихъ сказаній и балладъ, подражаніями древнимъ и итальянцамъ временъ Возрожденія. Движеніе это, какъ извѣстно, породило величайшаго изъ драматическихъ писателей—Шекспира.

Выдѣливъ изъ себя лирику и драму, эпосъ перешелъ въ историче-

ское или романическое повѣствованіе. Романъ не безъ основанія называютъ эпосомъ новаго времени. Какъ и древній народный эпосъ, онъ рисуетъ въ живыхъ образахъ и правдивомъ повѣствованіи картины современности, со всѣми ея вопросами, задачами, помыслами и бытовыми особенностями. Первобытную борьбу между народами замѣняетъ въ немъ, согласно нынѣшнимъ, до крайности осложнившимся условіямъ жизни, борьба отдѣльныхъ лицъ между собою и съ окружающими обстоятельствами, развитіе личныхъ характеровъ подъ вліяніемъ этой борьбы, значеніе среды для человѣка. Элементъ чудеснаго, такъ наивно проникающій всѣ созданія древней эпической поэзіи, былъ сначала присущъ и роману, хотя и въ другомъ видѣ. Но въ наше время романъ принялъ вполнѣ реалистическое направленіе, и содержаніе его составляютъ уже всевозможныя нравственныя и общественныя задачи и явленія современной жизни.

Старѣйшій изъ европейскихъ романовъ—греческій—выросъ на эпической почвѣ народныхъ эротическихъ легендъ, разумѣется, съ сильною примѣсью лирики. До сихъ поръ этому роману обыкновенно приписывали восточное или полу-восточное происхожденіе въ тотъ долгій періодъ, когда, послѣ завоеванія западной Азіи Александромъ Македонскимъ, греческая образованность пришла въ непосредственное соприкосновеніе съ Востокомъ и, подчинивъ его своему вліянію во многихъ отношеніяхъ, сама подверглась потомъ вліянію его мистическихъ идей и стремленій. Это мнѣніе, высказанное еще во второй половинѣ семнадцатаго вѣка французскимъ изслѣдователемъ Гюэ, вызвало въ послѣднее время сильныя и полновѣсныя возраженія, прекрасно изложенныя въ недавнемъ изслѣдованіи іенскаго профессора Роде о греческомъ романѣ. Но какое бы изъ этихъ мнѣній мы ни предпочли, во всякомъ случаѣ повѣствовательный, эпическій характеръ греческаго романа не подлежитъ сомнѣнію, хотя предметомъ излагаемаго имъ повѣствованія являются уже не миѳы, не героическія дѣла предковъ, а любовь, какъ страсть, поглощающая всего человѣка и опредѣляющая всю его судьбу. То была единственная страсть, еще способная поэтически вдохновлять грека временъ упадка. Когда прежніе мотивы, воодушевлявшіе великихъ писателей Греціи въ лучшую пору ея исторической жизни и литературы, утратили свое живое обаятельное значеніе, когда безотраднѣйшій скептицизмъ или разслабляющее суевѣріе овладѣли умами образованной части эллинскаго міра въ Европѣ, Азіи и Африкѣ, и человѣкъ, смутно ощущая пустоту жизни, невольно обращался

внутрь себя, одна только любовь давала ему отраду и счастіе. Еще крѣпко придерживаясь старыхъ литературныхъ образцовъ, онъ избралъ любимою темой для всѣхъ литературныхъ произведеній повѣствованіе о чистой, почти рыцарской любви, преодолѣвающей всѣ возможныя испытанія, и такимъ образомъ незамѣтно шелъ на встрѣчу христіанскимъ воззрѣніямъ средневѣковаго человѣка. Собирая мѣстныя эротическія легенды, давая имъ литературную обработку, александрійскіе эротики передѣлывали ихъ въ элегическіе разсказы, въ элегію, переходный, смѣшанный, эпико-лирическій характеръ которой обще - извѣстенъ. Относительная краткость этихъ разсказовъ, облеченныхъ въ эпическій стихъ, сообщила имъ балладный тонъ, по счастливому выраженію Роде; обстоятельное и наглядное повѣствованіе эпоса о событіяхъ и дѣяніяхъ героическихъ предковъ замѣнялось въ такомъ эротическомъ разсказѣ отрывочнымъ изображеніемъ явленій жизни, поскольку они ярко освѣщали чувства и страсти, но прежде всего любовь дѣйствующихъ лицъ, потому что любовь, какъ страсть, стояла на первомъ планѣ у греческихъ поэтовъ александрійскаго періода, давно отбросившихъ вѣру въ божественные и героическіе миѳы.

Греческій романъ сложился, конечно, еще и изъ другихъ элементовъ, но эротическая элегія занимаетъ между ними положеніе кореннаго элемента, вбирающаго въ себя другіе и пользующагося ими, какъ средствомъ для своей самостоятельной цѣли. Кромѣ эротическихъ разсказовъ, греческому роману предшествовали также сентиментальныя, идиллическія утопіи, всегда вызываемыя разлагающеюся, перезрѣлою культурой и указывающія ложно направленной цивилизаціи на естественное, первобытное состояніе человѣчества, какъ на спасеніе отъ общей испорченности нравовъ; онѣ переносили воображеніе пресыщеннаго культурой человѣка изъ странъ, извѣстныхъ греку временъ упадка и принявшихъ греческую культуру, въ мало извѣстныя, отдаленныя земли, еще мало изслѣдованныя, о которыхъ доходили до тогдашняго образованнаго міра самыя фантастическія представленія и разсказы. Цѣлая литература сказочныхъ путешествій, съ идиллической или утопической тенденціей, возникла въ александрійскомъ періодѣ греческой литературы рядомъ съ разсказами эротическаго содержанія, и ея пріемы, вмѣстѣ съ пріемами эротиковъ, были впослѣдствіи усвоены первыми греческими романистами. Вымышленный сюжетъ и прозаическая форма этихъ фантастическихъ путешествій тѣсно связываютъ ихъ съ позднѣйшимъ романомъ; но имъ еще чуждо эротическое содержаніе

*

послѣдняго, которое эротики облекали въ стихотворную форму и почерпали больше изъ мѣстныхъ сказаній, чѣмъ изъ собственной фантазіи.

Еще ярче выдѣляется тѣсная преемственная связь эпоса съ романомъ въ исторіи новыхъ европейскихъ литературъ. Эпосъ, и притомъ въ лирической формѣ, былъ господствующимъ явленіемъ средневѣковой поэзіи, первымъ выразителемъ средневѣковой культуры и искусства. Самое имя *романъ*, какъ и слово *романсъ*, собственно значило: повѣствовательное стихотвореніе на романскомъ народномъ языкѣ. Съ теченіемъ времени, по мѣрѣ разложенія средневѣковыхъ идей, по мѣрѣ распространенія вкуса къ чтенію, упрощались пріемы литературнаго творчества, и метрическая форма повѣствованія мало-по-малу переходила въ прозаическую: первые романы четырнадцатаго и пятнадцатаго столѣтій—не болѣе какъ пересказы древнѣйшихъ эпическихъ памятниковъ въ прозаической формѣ. Во всѣхъ новыхъ литературахъ, исходною точкой въ исторіи романа было, поэтому, средневѣковое повѣствовательное стихотвореніе. Къ концу среднихъ вѣковъ, разлагавшаяся стихотворная рѣчь вездѣ уступала мѣсто прозѣ, въ то время еще только нарождавшейся, еще носившей слѣды прежнихъ стихотворныхъ формъ. По своему содержанію, эти рыцарскія повѣствованія въ прозѣ еще ничѣмъ не отличаются отъ тѣхъ источниковъ, изъ которыхъ они почерпнуты, т. е., героической и рыцарской легенды. Таковы первые французскіе романы: все ихъ отличіе отъ сказаній, на которыхъ они основаны, сначала заключается лишь въ новыхъ, трудно вырабатывающихся формахъ прозаической рѣчи. Но вслѣдъ затѣмъ начинается уже болѣе самостоятельная обработка легендарныхъ сюжетовъ въ вольной прозаической формѣ. Движеніе это началось во Франціи, и извѣстный французскій романъ «Амадисъ» можетъ быть названъ типическимъ представителемъ этого поворота въ литературѣ; по своему содержанію, хотя и основанному, какъ дознано теперь, на бретонскихъ сказаніяхъ сѣверной Франціи, онъ составляетъ переходъ отъ простаго пересказа стихотворныхъ легендъ въ прозѣ къ новому французскому рыцарскому роману. Съ конца пятнадцатаго вѣка самостоятельная обработка средневѣковыхъ сюжетовъ въ прозѣ дѣлается уже явленіемъ всеобщимъ, число прозаическихъ разсказовъ постоянно растетъ, они читаются гораздо охотнѣе, чѣмъ старыя стихотворныя повѣствованія, и проза дѣлается господствующей формой литературнаго творчества. Писатели сами заявляютъ, что ихъ публика предпочитаетъ прозу устарѣвшей стихотворной

формѣ, болѣе торжественной, болѣе условной и стѣснительной. Она такъ крѣпко срослась съ прежними средневѣковыми понятіями и представленіями, что уже не давала достаточнаго простора вновь нарождавшимся умственнымъ, нравственнымъ и художественнымъ потребностямъ руководящихъ общественныхъ слоевъ. Новое содержаніе вызывало къ жизни и новыя литературныя формы. Естественный ростъ литературнаго языка дѣлалъ старыя стихотворныя формы отчасти непонятными новой публикѣ; напротивъ проза, какъ новая форма литературной рѣчи, порожденная этими потребностями, приспособлялась къ нимъ и вполнѣ отвѣчала духу времени. Книгопечатаніе дало окончательный толчекъ этому движенію, подготовленному долгимъ процессомъ общественнаго развитія. Благодаря книгопечатанію, въ шестнадцатомъ столѣтіи было пущено въ ходъ множество романическихъ повѣствованій въ прозѣ, очевидно отвѣчавшихъ вкусамъ тогдашней публики.

Упоминая о „тогдашней публикѣ“, мы, конечно, имѣемъ въ виду не одинъ какой-нибудь народъ Западной Европы, а всю Западную Европу. Международный характеръ романа сказался уже тогда съ полною очевидностью; новыя романическія повѣствованія быстро переходили отъ одного народа къ другому, исходя преимущественно изъ Франціи, и это великое значеніе его въ исторіи литературы осталось за нимъ до нашего времени. Сначала легендарный, любовный и аристократическій по своему содержанію, новый романъ, какъ мы увидимъ впослѣдствіи, постоянно расширялъ свои задачи, по мѣрѣ того, какъ росли и усложнялись задачи общественной мысли, и въ наше время романъ уже обнимаетъ всѣ явленія человѣческой жизни, всѣ художественныя, нравственныя и соціальныя стремленія времени. Его непрерывно возрастающее значеніе во всѣхъ европейскихъ литературахъ объясняется именно его всесторонностью и международнымъ характеромъ.

Такъ совершалось, въ общихъ и главныхъ чертахъ, историческое развитіе поэзіи. Эпосъ, лирика, драма, романъ — вотъ тѣ стадіи, которыя послѣдовательно проходила поэзія всѣхъ двигавшихъ человѣчество литературъ, независимо отъ того, были ли ихъ художественныя созданія облечены въ стихотворную или прозаическую форму. Есть много высоко-поэтическихъ произведеній, написанныхъ прозой, какъ есть и много лишенныхъ всякаго поэтическаго достоинства и написанныхъ стихами. Тѣмъ не менѣе, мы можемъ принять за аксіому, что въ области литературнаго творчества

проза моложе поэзіи. Въ литературномъ смыслѣ прозы совсѣмъ не существовало, когда уже слагались эпическія созданія народнаго творчества. Люди, конечно, говорили между собою не стихами, но ихъ разговоры— не литература. Въ смыслѣ одной изъ формъ литературнаго творчества проза явилась позднѣе стиха, была большимъ шагомъ впередъ, отвѣтомъ на новыя потребности непрерывно развивающагося человѣческаго сознанія. Существуютъ народы, и при томъ старые народы, до сихъ поръ не имѣющіе прозы, живущіе преимущественно фантазіей, незнающіе иной исторіи, кромѣ миѳа и сказанія,—народы, у которыхъ даже и кое-какія ихъ законы изложены въ легко запоминаемой метрической формѣ, съ нѣкоторою фантастическою окраской. Великіе историческіе народы идутъ дальше; эпосъ, какъ созданіе народной фантазіи, перестаетъ удовлетворять ихъ; трезвая критическая мысль вступаетъ мало-по-малу въ свои права и создаетъ изъ эпоса романъ и повѣствовательную, историческую, прозу. Самое осложненіе ихъ государственной и общественной жизни уже не позволяетъ довольствоваться долѣе немногими старыми правилами мудрости и общежитія въ метрической формѣ, вызывая потребность въ болѣе подробномъ законодательствѣ, въ болѣе свободныхъ и точныхъ пріемахъ поученія. Дидактическая поэзія смѣняется дидактической прозой, первобытные законы—болѣе сложнымъ законодательствомъ въ прозаической формѣ. Удовлетворенію этой потребности обыкновенно отвѣчаетъ сравнительно большее распространеніе письменности въ переходныя эпохи между эпосомъ и прозаическимъ повѣствованіемъ. Послѣднее такъ прямо вытекло изъ эпоса, что оно первоначально было лишь продолженіемъ въ умственной сферѣ того, что давалъ эпосъ. Но здѣсь, какъ и въ поэзіи, какъ и вообще въ исторіи и въ природѣ, историческій переходъ изъ одной стадіи въ другую никогда не совершается вдругъ. И здѣсь мы можемъ наблюдать промежуточныя, переходныя ступени. Первому историку Греціи предшествовали писатели, сочиненія которыхъ, правда, не дошли до насъ, но которые, судя по всему, что мы о нихъ знаемъ, еще давали большой просторъ фантазіи и съ полной вѣрой относились къ эпическимъ миѳамъ и сказаніямъ. Такія же переходныя формы въ исторіи новыхъ литературъ сохранились до нашего времени, и мы встрѣчаемъ между ними историческое повѣствованіе въ привычной эпической формѣ. Многочисленныя хроники, стихотворныя и риѳмованныя, начинаютъ появляться тогда, когда эпосъ еще живетъ, но склоняется къ упадку. На этихъ хроникахъ долгое время лежитъ глубокій слѣдъ преобладанія эпической фантазіи надъ изслѣдованіемъ, надъ провѣркой и критикой историческихъ явленій.

Въ историческомъ повѣствованіи, вышедшемъ изъ эпоса, критическое отношеніе къ явленіямъ народной жизни мало-по-малу вытѣсняетъ и замѣняетъ преобладавшее въ эпосѣ вліяніе фантазіи, за которою остается, но въ извѣстныхъ только предѣлахъ, широкая область романа. Отъ историческихъ явленій, умъ человѣка мало-по-малу переходитъ къ естественнымъ причинамъ, полагая основаніе научному изслѣдованію во всѣхъ его разнообразныхъ отрасляхъ. Въ романѣ этимъ новымъ путямъ историческаго повѣствованія соотвѣтствуетъ замѣна эпическихъ сюжетовъ, почерпнутыхъ изъ миѳа и сказанія, основаннымъ на реальной дѣйствительности вымысломъ. Древнѣйшіе романы еще придерживались народныхъ легендарныхъ преданій, но и романъ въ свою очередь мало-по-малу отрѣшается отъ этихъ преданій подъ вліяніемъ усиливающейся критической мысли, и переходитъ въ художественное изображеніе дѣйствительности, исторической или современной, ея общественныхъ идей и задачъ, ея типическихъ характеровъ.

То, что мы сказали о романѣ, болѣе или менѣе относится и къ менѣе крупнымъ видамъ повѣствовательной прозы: разсказу, повѣсти, новеллѣ. Собственно говоря, между этими употребительными видами повѣствованія нѣтъ никакого существеннаго различія. Новелла появилась у итальянцевъ въ тринадцатомъ вѣкѣ: такъ называлась у нихъ всякая повѣствовательная проза небольшаго объема. Новелла значитъ собственно небольшая новинка, коротвій разсказъ о томъ, что прежде не было разсказано никѣмъ или было разсказано иначе. Позднѣйшія, болѣе развитыя и пространныя новеллы, творцомъ которыхъ былъ въ Италіи Боккачіо, въ Испаніи Сервантесъ, не что иное, какъ эпическіе разсказы въ новомъ родѣ.

Параллельно развитію повѣствовательной прозы изъ эпоса, совершался процессъ развитія поучающей прозы изъ дидактической лирики. Этотъ послѣдній процессъ можно прослѣдить съ полною осязательностью на соотвѣтственномъ періодѣ греческой литературы. Начатки греческой философіи, и по формѣ и по содержанію, еще близко примыкаютъ къ поэзіи, и только впослѣдствіи, съ развитіемъ теоретической мысли, философія выдѣляется у грековъ въ особый видъ прозы. Точно также образовалась и проза ораторская. Это явленіе въ исторіи греческой литературы особенно важно потому, что оно уже не могло повториться у новыхъ народовъ. Вмѣстѣ съ христіанствомъ и церковной ученостью, новые народы получили готовую,

поучающую прозу въ такое время, когда у нихъ еще не выработалась лирика. Но эта проза была не народная, а латынская; настоящая, своеобразная проза процвѣла и у новыхъ народовъ послѣ сильнаго развитія лирики.

Мы не будемъ перечислять всѣхъ разнообразныхъ видовъ поучительной прозы, существующихъ въ настоящее время. Сюда относятся всѣ формы прозаическаго изложенія мыслей, наблюденій, научныхъ изслѣдованій, философскихъ идей и системъ, вся та область нашей дѣятельности, которая можетъ быть названа умственною по преимуществу.

(Всеобщая Исторія Литературы, подъ редакц. В. Корша. Спб. 1880, вып. I, стр. 87—111).

Глава VIII.

Психо-физіологическое направленіе.

26. Поэзія, какъ предметъ науки.

Поэзію, какъ и другія искусства, называютъ подражаніемъ природѣ и ея произведенія признаютъ изображеніями различныхъ явленій физическаго и нравственнаго міра. Сходство между поэтическимъ изображеніемъ и его предметомъ состоитъ въ томъ, что изображеніе вызываетъ въ насъ мысли и чувства, подобныя тѣмъ, какія явились бы при созерцаніи самаго предмета или событія, представляемаго поэтомъ. Не всѣмъ поэтическимъ произведеніямъ сходство это доступно въ равной мѣрѣ; выше и полнѣе оно въ драматической поэзіи. Въ силу своего сходства съ дѣйствительностью поэтическія произведенія могутъ служить матеріаломъ при изученіи ея; иногда они составляютъ единственное свидѣтельство, какое мы имѣемъ о предметѣ, изображенномъ въ нихъ. Въ исторіи грековъ есть пора, при изученіи которой всѣ данныя заимствуются почти исключительно изъ Иліады и Одиссеи. Для психолога поэтическія изображенія составляютъ весьма цѣнный матеріалъ. Недостатокъ наблюденій, подробныхъ и точно обозначенныхъ, чувствуется на каждомъ шагу при изученіи душевной жизни, особенно болѣе сложныхъ ея явленій. Практическіе дѣятели, одаренные тонкою наблюдательностью, сохраняютъ въ памяти по большей части только выводъ, добытый ими,—ихъ не занимаетъ подробное и отчетливое обозначеніе самаго явленія, давшаго этотъ выводъ. Если душевное состояніе богато содержаніемъ и обнаруживаетъ высокое напряженіе дѣятельности воображенія или сильные порывы чувства, въ такомъ случаѣ слѣдить за нимъ и вникать въ каждую подробность рѣши-

тельно не возможно. Если бы наблюдателю и удалось отрѣшиться отъ того, что происходитъ въ его сознаніи въ такія минуты, посмотрѣть на это со стороны, — то вмѣстѣ съ тѣмъ и самое состояніе мгновенно измѣнилось бы: дѣятельность воображенія приняла бы другое направленіе, получила бы другой ритмъ, и порывы чувства непремѣнно стали бы болѣе слабыми. Душевныя состоянія такого рода, недоступныя по себѣ, удобно изучать, наблюдая ихъ выраженіе, т. е. рѣчи, перемѣны голоса и тѣлодвиженія. Но рѣчь и движеніе слишкомъ быстро изчезаютъ отъ вниманія наблюдателя; онъ нуждается въ знакахъ, которые вѣрно бы передавали содержаніе и тонъ рѣчей, жесты и мимику, сопровождающіе сильные порывы мысли и чувства, и вмѣстѣ съ тѣмъ допускали бы спокойное и неспѣшное наблюденіе. Записанная рѣчь до нѣкоторой степени отвѣчаетъ этимъ требованіямъ, но ею приходится пользоваться чрезвычайно рѣдко, потому что богатое содержаніемъ душевное состояніе бываетъ по большей части при такихъ условіяхъ, при которыхъ точное воспроизведеніе рѣчей посредствомъ записи очень затруднительно и въ добавокъ не имѣетъ цѣны въ глазахъ свидѣтелей-очевидцевъ. При такомъ положеніи дѣла недостатокъ подробныхъ и тщательныхъ наблюденій можно восполнять изученіемъ поэтическихъ изображеній. Изображенія въ поэмахъ Гомера и въ драмахъ Шекспира не только богаты подробностями, но и очень вѣрны; ихъ можно разсматривать, почти какъ правдивую запись чуткаго наблюдателя, слѣдившаго съ глубокимъ вниманіемъ за тѣмъ, что происходитъ въ его сознаніи. Поэтическіе сюжеты суть дѣло вымысла, поэтому въ нихъ нѣтъ полнаго соотвѣтствія съ дѣйствительностью; воображеніе поэта всегда привноситъ такія черты, которыхъ не могло быть въ дѣйствительности. Такъ въ «Гамлетѣ», въ первой сценѣ, Горацiо, находящійся подъ давленіемъ ужаса, видитъ восходъ солнца и въ слѣдующихъ словахъ высказываетъ свое усмотрѣніе:

But, look, the morn, in russet mantle klad,
Walks o'er the dew you higt eastern hill *).

Соображая положеніе говорящаго въ данную минуту и настроеніе духа, вызванное явленіемъ тѣни, мы не можемъ признать въ приведенныхъ

*) Но вотъ и Фебъ въ пурпуровой одеждѣ
Идетъ на холмъ по жемчугу росы.
Гамлетъ, д. I, сц. 1-я. Пер. Кронеберга.

словахъ полнаго соотвѣтствія съ дѣйствительностію. Человѣкъ, въ положеніи Горацiо, не способенъ къ такой поэтической апперцепціи *) внѣшнихъ впечатлѣній; для этого нуженъ спокойный полетъ воображенія, не возмущаемаго сильнымъ чувствомъ. Въ такихъ отклоненіяхъ выражается самодѣятельность творческихъ способностей поэта. При изученіи поэтическихъ изображеній надобно имѣть въ виду эту самодѣятельность такъ точно, какъ въ физикѣ принимаютъ въ соображеніе свойства среды, чрезъ которую свѣтовые лучи доходятъ до наблюдателя. Не всѣ данныя, получаемыя наблюденіемъ поэтическихъ произведеній, пригодны для рѣшенія вопросовъ психологіи; изъ общей суммы ихъ надобно вычесть ту долю, которая объясняется изъ законовъ поэтическаго творчества, а не изъ свойствъ дѣйствительности, изображаемой поэтомъ. Пока законы эти не извѣстны, такой вычетъ сдѣлать трудно, и поэтому данныя, полученныя изученіемъ произведеній поэта, психологъ долженъ провѣрять другими путями. Поэтическое произведеніе можетъ возбудить вопросъ, навести на мысль о существованіи какого-нибудь явленія; оно можетъ доставить прекрасный примѣръ для поясненія факта или закона, установленнаго прямымъ наблюденіемъ, и въ этомъ смыслѣ оно можетъ служить матеріаломъ для психолога.

Поэтическое произведеніе, даже самое простое по сюжету, не только вызываетъ въ нашемъ сознаніи образъ предмета, къ которому оно относится, но возбуждаетъ еще различныя чувства и чрезъ это дѣйствуетъ болѣе или менѣе сильно на всѣ отправленія душевной жизни. Смотря по роду и силѣ чувствъ, возникающихъ въ насъ при созерцаніи поэтическаго изображенія, послѣднее бываетъ источникомъ наслажденія или страданія. Хотя психологія соединяетъ всѣ такія чувства въ одинъ классъ подъ названіемъ эстетическихъ, но это не мѣшаетъ имъ значительно отличаться другъ отъ друга какъ по характеру, или содержанію, такъ и по степени. Эту разницу можно подмѣтить, хотя и трудно опредѣлить, сравнивъ внимательно душевныя состоянія, возникающія подъ дѣйствіемъ лирическаго и эпическаго произведенія съ несомнѣнными художественными достоинствами. Первое возбуждаетъ въ насъ чувство, выраженное поэтомъ, стѣсняетъ кругозоръ мысли и воображенія, заставляя вниманіе сосредоточиваться только на томъ, что соотвѣтствуетъ возникшему чувству; второе,

*) Представленіе.

напротивъ, возвышаетъ дѣятельность воображенія, возбуждаетъ и поддерживаетъ тѣ душевныя движенія, которыя зависятъ отъ новости впечатлѣній и ихъ гармоніи съ законами ощущенія. Но всѣ виды наслажденій, доставляемыхъ поэтическими произведеніями, весьма цѣнны, хотя и неодинаково пригодны для всѣхъ и во всякое время. Не требуя большой траты энергіи, этотъ родъ наслажденій въ высшей степени благотворно дѣйствуетъ на мысль и волю. Теоретическая и практическая дѣятельность требуютъ, главнымъ образомъ, усилій активнаго сознанія; здѣсь надобно искать, сравнивать, слѣдить за однимъ рядомъ мыслей, устраняя все неподходящее. Послѣ труда утомляется преимущественно активное сознаніе; при созерцаніи поэтическихъ произведеній оно остается почти въ покоѣ. Они занимаютъ пассивное сознаніе, воспроизводящую дѣятельность, которая даетъ прихотливыя сочетанія образовъ и мыслей, знакомыя каждому, кто мечталъ... Односторонность трудовой жизни составляетъ, вмѣстѣ съ потерею силъ, главную причину тяжелаго состоянія души, побуждающаго насъ искать не только отдыха, но и наслажденія. Созерцаніе произведеній искусства даетъ полный просторъ проявленіямъ чувства и открываетъ доступъ всѣмъ впечатлѣніямъ, способнымъ возбудить въ насъ душевное движеніе. По богатству, разнообразію и доступности такихъ впечатлѣній поэзія превосходитъ всѣ прочія искусства. Въ каждомъ произведеніи искусства на ряду съ чертами, заимствованными изъ дѣйствительности и составляющими подражаніе ей, есть черты, прибавленныя творческимъ оображеніемъ и пониманіемъ художника. Эти субъективныя черты совтавляютъ художественную апперцепцію явленій дѣйствительности, или художественное воспріятіе ея впечатлѣній; въ апперцепціи заключаются главныя красоты произведеній искусства. Въ природѣ есть сосна, стоящая на вершинѣ и покрытая снѣгомъ. Къ этимъ даннымъ дѣйствительности поэтъ прибавляетъ новыя, полученныя дѣятельностью его воображенія и чувства; изъ сочетанія тѣхъ и другихъ данныхъ слагается *поэтическій* образъ явленія природы; такой образъ составляетъ содержаніе стихотворенія Гейне Fichtenbaum (Ср. превосходный переводъ Лермонтова: «Сосна»).—Въ первыхъ шести стихахъ стихотворенія Гёте:

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du,

Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde *).

выражены объективныя данныя; въ послѣднихъ двухъ:

Warte nur, balde
Ruhest du auch,

сказывается чувство, вызванное въ поэтѣ явленіемъ природы. Это чувство и мысль, подсказанная имъ, составляютъ поэтическую апперцепцію созерцаемаго явленія. Едва ли можно спорить противъ того, что главная прелесть изображенія заключается именно въ этой апперцепціи. Стихотвореніе Гёте не только вызываетъ въ насъ живой и отчетливый образъ предмета, но возбуждаетъ (въ большей или меньшей степени) и то чувство, съ какимъ поэтъ созерцалъ этотъ предметъ. Главная доля эстетическаго наслажденія заключается именно въ переживаніи этого чувства и въ созерцаніи мыслей, которыя оно подсказываетъ. По богатству и глубинѣ мыслей и чувствъ, составляющихъ художественную апперцепцію дѣйствительности, по ясности и доступности знаковъ, которыми эта апперцепція выражается въ художественномъ произведеніи, поэзія стоитъ выше прочихъ искусствъ; наслажденія, доставляемыя ею, богаче содержаніемъ и сильнѣе, хотя испытываются не всѣми и не всегда въ равной степени, ибо предполагаютъ воображеніе, способное живо и отчетливо воспроизводить подъ дѣйствіемъ словъ соотвѣтствующіе имъ мысли и образы.

Поэтическія произведенія могутъ быть предметомъ изученія сами по себѣ, безъ всякаго отношенія къ тому дѣйствію, какое они производятъ на насъ. Ихъ можно разсматривать, какъ всякое другое явленіе; можно изучать ихъ съ цѣлью точно опредѣлить ихъ природу и разъяснить условія происхожденія. Отношеніе познающаго ума къ поэзіи и прочимъ искусствамъ точно такое же, въ какомъ онъ стоитъ къ явленіямъ физическаго міра. Можно сказать, что произведенія искусства обязаны своимъ происхожденіемъ болѣе сложному сочетанію силъ, такъ какъ въ созданіи ихъ, кромѣ общихъ физическихъ силъ, заложенныхъ въ организмѣ, принимаетъ участіе еще и сознаніе. Но допустимъ, что сознаніе есть дѣятель особаго рода: это не препятствуетъ его изучать при помощи пріемовъ, прилагаемыхъ къ изученію физическихъ силъ, по крайней мѣрѣ до тѣхъ поръ, пока эта принимаемая особенность сознанія не обнаружится въ явленіяхъ, которыя потребуютъ особенныхъ средствъ, ненужныхъ естество-

*) Ср. переводъ Лермонтова, не точный, «Горныя вершины».

знанію. Ставъ на эту точку зрѣнія, мы можемъ при изученіи искусства воспользоваться общими положеніями методики естествознанія, нѣкоторыми понятіями и выводами его.

Ближайшія условія происхожденія поэтическихъ произведеній заключаются въ особой дѣятельности, называемой поэтическимъ творчествомъ. Понять природу поэзіи значитъ добиться точнаго и достовѣрнаго отвѣта на вопросъ: что такое поэтическое творчество, какъ особая дѣятельность человѣческаго организма? Что дѣлаетъ человѣка поэтомъ, и что происходитъ въ поэтѣ отъ той минуты, когда впервые появляется въ немъ идея произведенія, или рождается творческій замыселъ, до окончательнаго исполненія, до появленія въ свѣтъ поэтическаго произведенія? Гёте, назвавъ Гинтера поэтомъ въ полномъ смыслѣ слова, затѣмъ такъ опредѣляетъ сложный составъ его поэтическаго дарованія: «Это былъ рѣшительный талантъ, одаренный острыми чувствами, силою воображенія, памятью, способностью схватывать и представлять, въ высшей степени плодовитый, легко владѣющій ритмомъ, проницательный, остроумный и притомъ разносторонне-образованный; короче, онъ обладалъ всѣмъ, что нужно, чтобы создать въ жизни вторую жизнь посредствомъ поэзіи» *)... Наука не можетъ довольствоваться подобными опредѣленіями; полнота и точность его должны быть удостовѣрены критическимъ наблюденіемъ фактовъ. Далѣе, оно обозначаетъ составные элементы поэтическаго дарованія такими терминами, изъ которыхъ каждый служитъ названіемъ для сложнаго психическаго явленія, близко еще неизвѣстнаго. Пока мы не знаемъ въ точности, какого рода простѣйшіе психическіе процессы разумѣются подъ способностью схватывать и представлять, подъ памятью и остроуміемъ, до тѣхъ поръ всякое опредѣленіе поэтическаго дарованія, заключающее въ себѣ эти выраженія, не объясняетъ природы предмета такъ, какъ того требуетъ научное знаніе... Изученіе поэтическихъ произведеній, имѣющее въ виду опредѣлить ихъ природу и разъяснить способъ происхожденія, можетъ составить особый отдѣлъ знаній, подъ именемъ *поэтики*, или науки о поэтическомъ творчествѣ, какъ особой комбинаціи простѣйшихъ отправленій организма.

Ея права на существованіе не могутъ подвергаться сомнѣнію. Можетъ возбудить недоумѣніе неопредѣленность границъ, отдѣляющихъ область поэтики отъ области науки объ остальныхъ родахъ словесныхъ произведеній, обозначаемыхъ общимъ именемъ прозы. Поэзія и проза для обыденнаго пониманія суть два различныхъ рода словесныхъ произведеній. Дѣйствительно, при сравненіи нѣкоторыхъ представителей того и другаго рода, напр., дѣловой бумаги и лирическаго стихотворенія, разница между ними бросается въ глаза, хотя ее не такъ легко опредѣлить въ точныхъ и ясныхъ выраженіяхъ. Но, начиная съ произведеній, всѣми признаваемыхъ поэтическими отъ начала до конца, мы постепенно доходимъ до такихъ, поэтичность которыхъ будетъ все менѣе и менѣе осязательна и безспорна: о нихъ говорятъ, что между массами чистѣйшей прозы въ нихъ только кое-гдѣ сверкаютъ блестки поэзіи. Границы, отдѣляющія точно прозу отъ поэзіи, не существуютъ въ дѣйствительности. Проза и поэзія не простыя явленія, а весьма сложныя сочетанія простѣйшихъ психическихъ актовъ: та и другая представляютъ много формъ; въ однѣхъ изъ нихъ разница между прозой и поэзіей сказывается рѣзко, тогда какъ въ другихъ вовсе незамѣтна или сводится къ какому-нибудь случайному и второстепенному признаку. Если-бы между простѣйшими психическими актами было сродство, въ силу котораго одни изъ нихъ могли бы сочетаваться не со всѣми остальными, а лишь съ нѣкоторыми, тогда можно было бы ожидать, что сочетаніе психическихъ актовъ, дающее поэзію, будетъ постоянно и существенно отличаться отъ того, которое даетъ прозу. Но о такомъ исключительномъ сродствѣ едва ли можетъ быть рѣчь, хотя есть данныя, говорящія въ пользу преимущественнаго сродства. Болѣе тщательное изслѣдованіе различія между двумя классами словесныхъ произведеній покажетъ, быть можетъ, что это различіе состоитъ въ преобладаніи какого-нибудь психическаго процесса въ одномъ классѣ и слабости его въ другомъ. Но отсутствіе точныхъ и ясныхъ границъ между прозой и поэзіей не можетъ служить препятствіемъ къ образованію особой науки о поэтическомъ творчествѣ. Границы между всѣми вообще науками болѣе или менѣе искусственны: въ первый періодъ науки онѣ охватываютъ собою только ту область, въ которой явленіе, изучаемое данной наукой, преставляется съ наибольшей рѣзкостью и очевидностью. Затѣмъ, когда тоже явленіе въ менѣе замѣтномъ видѣ усматривается за предѣлами первоначальной области науки, эти предѣлы расширяются и захватываютъ новую область. Для науки — и проза, и поэзія суть одинаково продукты дѣятельности пока еще въ точности неизвѣстной. Чтобы съ большимъ удобствомъ изучить

*) Wahrh. u. Dicht. Sämmtl. Werke, IV B. 118, Prochaska's Ausg.

эту дѣятельность, мы выдѣляемъ изъ числа словесныхъ произведеній нѣкоторыя съ ярко выраженнымъ особымъ характеромъ и изслѣдуемъ ихъ свойства и условія происхожденія. Если окажется нужнымъ, изслѣдованіе можетъ переступить эти предѣлы, захватить прозу, остальныя искусства, явленія практической дѣятельности, словомъ, все, что можетъ представить данныя, способствующія рѣшенію вопросовъ, вызываемыхъ собственно поэтическими произведеніями.

П. И. Аландскій.

(Поэзія, какъ предметъ науки, ч. 1-я, стр. 1—11).

27. Различіе между эпосомъ, лирикой и драмой.

Одно и то же событіе, одинъ и тотъ же предметъ можетъ дать поводъ къ созданію какъ эпическаго, такъ и лирическаго произведенія; какое изъ нихъ явится на самомъ дѣлѣ,—это зависитъ отъ направленія вниманія. Предметъ, лицо или событіе прежде всего представляютъ болѣе или менѣе сложную и разнообразную группу впечатлѣній, дѣйствующихъ на внѣшнія чувства, главнымъ образомъ на зрѣніе и слухъ. Положимъ, что эти впечатлѣнія воспринимаются нами въ такую минуту, когда всѣ физіологическія отправленія организма совершаются правильно при среднемъ напряженіи и ритмѣ и порождаютъ рядъ ощущеній и эмоцій, образующихъ въ своей совокупности душевное настроеніе равновѣсія и покоя. При этомъ условіи вниманіе не занято внутреннимъ міромъ и готово идти на встрѣчу впечатлѣніямъ, дѣйствующимъ извнѣ. Пусть эти впечатлѣнія будутъ отличаться эстетическими достоинствами или новизною и вызовутъ въ насъ ощущенія, сопровождающіяся пріятнымъ чувствомъ, но не настолько сильнымъ, чтобы произвести значительныя измѣненія въ напряженіи и ритмѣ жизненныхъ отправленій организма; пусть внѣшнія впечатлѣнія понравятся намъ, но не поразятъ; привлекутъ взоры, но не вызовутъ тревожныхъ біеній и замираній сердца. Въ такомъ случаѣ на наше сознаніе чрезъ нервную систему будутъ дѣйствовать съ одной стороны раздраженія, данныя внутренними процессами организма при среднемъ напряженіи ихъ и ритмѣ, съ другой—впечатлѣнія, идущія извнѣ и, по условію, отличающіяся красотою или новизною. Очевидно, что вниманіе сосредоточится на воспріятіи внѣшнихъ впечатлѣній, и мы получимъ группу ощущеній, которая составитъ нашъ

образъ лица или событія; этотъ образъ будетъ замѣченъ и сохраненъ памятью, тогда какъ душевное настроеніе, въ которомъ мы находились, созерцая предметъ или событіе, по самому спокойствію, равновѣсію и неопредѣленности своей останется незамѣченнымъ. Если тѣже самыя условія повторятся и при воспроизведеніи этой группы ощущеній, то дѣятельность сознанія получитъ такое направленіе, которое необходимо для созданія эпическаго изображенія; въ концѣ творческаго акта получится образъ, состоящій изъ данныхъ внѣшняго воспріятія (Сравн. Лерм. „Демонъ“ ч. I, строфа VI, стих. 13—26). Положимъ, что та же самая группа впечатлѣній, дѣйствуя на наши внѣшнія чувства, сильно потрясаетъ всю нервную систему, а чрезъ это разстроиваетъ и правильный ходъ физіологическихъ отправленій; такъ дѣйствуютъ громъ и молнія на тѣхъ, кто боится грозы. Уклоненія въ ритмѣ и напряженіи внутреннихъ процессовъ организма вызовутъ болѣе сильныя и опредѣленныя органическія ощущенія, которыя, усиливаясь постепенно, превращаются въ интенсивныя страданія, невольно привлекающія къ себѣ вниманіе; такъ при подъемѣ на гору, при быстромъ бѣгѣ сильно измѣняется обычное напряженіе и ритмъ дыхательныхъ движеній, и ощущенія, сопровождающія ихъ, обыкновенно слабыя и незамѣтныя, становятся все сильнѣе, пріобрѣтаютъ большую опредѣленность и, возрастая до боли, поглощаютъ наконецъ все наше вниманіе, отвлекая его отъ впечатлѣній, идущихъ извнѣ. Если группа внѣшнихъ впечатлѣній, воспринятыхъ поэтомъ, глубоко потрясетъ его душевное настроеніе, измѣнитъ напряженіе и ритмъ жизненныхъ процессовъ, вызоветъ чрезъ это сильныя органическія ощущенія и острыя эмоціи, въ такомъ случаѣ вниманіе сосредоточится преимущественно на этихъ ощущеніяхъ и эмоціяхъ; воспроизводящая дѣятельность приметъ иное направленіе; образъ предмета отойдетъ на второй планъ, и въ концѣ творческаго акта явится изображеніе не предмета, а настроенія, т. е. чувствъ, желаній и органическихъ ощущеній, вызванныхъ предметомъ. Таково, напримѣръ, слѣдующее изображеніе:

Слышу ли голосъ твой
Звонкій и ласковый —
Какъ птичка въ клѣткѣ,
Сердце запрыгаетъ.
Встрѣчу-ль глаза твои
Лазурью глубокіе —
Душа на встрѣчу имъ

Изъ груди просится.
И какъ-то весело!
И плакать хочется...
И такъ на шею бы
Тебѣ я кинулся...

Лермонтовъ (Соч. I, 203).

При среднемъ ритмѣ и напряженіи жизненныхъ процессовъ органическія ощущенія и эмоціи слабы и блѣдны; онѣ не отвлекаютъ вниманія отъ данныхъ внѣшняго воспріятія; образы предметовъ могутъ быть восприняты и воспроизведены съ полною подробностью и отчетливостью, безъ всякой помѣхи; вниманіе распредѣляется между отдѣльными впечатлѣніями сообразно съ ихъ собственной природой; всякая подробность, привлекающая своею красотою, новизною или странностью и уродливостью, замѣчается и запоминается. Чѣмъ устойчивѣе средній уровень физіологическихъ отправленій, чѣмъ менѣе колеблется онъ повреждeніями органовъ или прямо сильнымъ давленіемъ нервной системы, тѣмъ способнѣе поэтъ къ эпическому творчеству, къ спокойному созерцанію и воспроизведенію внѣшнихъ явленій. Напротивъ, если организмъ поэта подверженъ частымъ разстройствамъ, сильнымъ колебаніямъ въ напряженіи и ритмѣ, то непремѣннымъ слѣдствіемъ этого будутъ интенсивныя органическія ощущенія, острыя эмоціи съ сильно опредѣленнымъ характеромъ удовольствія и страданія. Внѣшнія чувства такого поэта могутъ быть открыты множеству разнообразныхъ и богатыхъ впечатлѣній, но вниманіе его будетъ часто отклоняться отъ данныхъ внѣшняго воспріятія и сосредоточиваться преимущественно на внутреннихъ ощущеніяхъ; его опытъ будетъ изобиловать данными внутренняго воспріятія; свое творчество онъ посвятитъ скорѣе изображенію своего настроенія при видѣ или воспоминаніи предмета, чѣмъ изображенію самаго предмета. Ритмъ и напряженіе жизненныхъ процессовъ измѣняются вслѣдствіе различныхъ причинъ, которыя поэтика узнаетъ изъ физіологіи и патологіи; ей слѣдуетъ имѣть въ виду, что однѣ причины, напр., неправильности анатомическаго строенія, дѣйствуютъ постоянно, хронически; другія же, напр., сильныя душевныя движенія, — только по временамъ; присутствіе первыхъ будетъ сообщать постоянно лирическое направленіе творчеству поэта, вторыя будутъ вызывать его лишь иногда. Данныя внутренняго воспріятія или ощущенія, порождаемыя физіологическими отправленіями организма, при значительномъ на-

пряженіи сопровождаются сильными эмоціями удовольствія и страданія; на этомъ эмоціональномъ характерѣ почти исключительно сосредоточивается вниманіе, и этимъ опредѣляется порядокъ воспроизведенія прежнихъ опытовъ въ лирическомъ творчествѣ. Въ то время, какъ данныя внѣшняго воспріятія у эпическаго поэта воспроизводятся по содружествамъ послѣдовательности, одновременности, сходства, сообразно съ природой и порядкомъ внѣшнихъ впечатлѣній, воспроизводящая дѣятельность лирическаго поэта совершается преимущественно по содружествамъ, основаннымъ на сходствѣ не впечатлѣній, но душевныхъ движеній, вызванныхъ этими впечатлѣніями. При созданіи эпическаго изображенія данная *а* воспроизводится вслѣдъ за данною *в*, потому что впечатлѣнія, соотвѣтствующія этимъ даннымъ, подѣйствовали на поэта или одновременно, или послѣдовательно, или, наконецъ, были сходны между собою и вызвали сходныя ощущенія. Порядокъ воспроизведенія здѣсь въ главномъ соотвѣтствуетъ порядку воспріятія; вымыселъ слагается по законамъ дѣйствительности; настроеніе поэта не нарушаетъ согласія между образами фантазіи и предметами внѣшняго міра. Но когда душа томится сильнымъ чувствомъ, когда на первый планъ сознанія выдвинулись органическія ощущенія, причиняющія сильное удовольствіе или страданіе, тогда нѣтъ мѣста широкому и спокойному теченію данныхъ внѣшняго опыта по ихъ объективнымъ содружествамъ послѣдовательности, одновременности и сходства; тогда подробности, относящіяся къ внѣшнему міру, воспроизводятся на основаніи сходства въ томъ дѣйствія, какое они произвели въ свое время на душевное настроеніе. Изъ всего богатаго и разнообразнаго запаса ощущеній, полученныхъ поэтомъ отъ предметовъ и событій, въ моментъ лирическаго творчества оживаютъ только тѣ, которыя вызвали въ немъ чувства, сходныя съ его душевнымъ настроеніемъ въ этотъ моментъ. Въ стихотвореніи Пушкина: Брожу ли я вдоль улицъ шумныхъ... есть значительное количество данныхъ внѣшняго воспріятія; онѣ относятся къ различнымъ предметамъ и событіямъ, не связаннымъ между собою ни объективнымъ сходствомъ, ни послѣдовательностью, ни одновременностью. Что же вызвало воспроизведенія этихъ данныхъ въ минуту творчества? Въ силу чего воспроизводящая дѣятельность вслѣдъ за группою ощущеній, выраженныхъ слѣдующими словами:

Гляжу ль на дубъ уединенный....

доставила другую группу, воспринятую въ другое время, при другихъ обстоятельствахъ, совсѣмъ различную по своему содержанію:

Младенца ль милаго ласкаю...

Между этими двумя группами нѣтъ объективной связи, основанной на сходствѣ впечатлѣній или на порядкѣ ихъ воспріятія; но есть связь субъективная, основанная на томъ, что обѣ группы произвели одинаковое дѣйствіе на чувствительность поэта, сопровождались одинаковой эмоціей, задѣли тѣ же самыя струны его души. Этотъ примѣръ показываетъ, что въ той долѣ лирическаго изображенія, которая относится къ предметамъ и событіямъ, вызвавшимъ въ поэтѣ лирическое настроеніе, данныя внѣшняго опыта воспроизводятся преимущественно по содружествамъ субъективнымъ, основаннымъ на сходствѣ эмоцій, возбуждаемыхъ ими, тогда какъ объективныя содружества, преобладающія въ эпическомъ творчествѣ, здѣсь не имѣютъ такой силы. Другую долю лирическаго изображенія составляютъ данныя, относящіяся къ предметамъ и дѣйствіямъ, способнымъ удовлетворить чувство, томящее поэта въ моментъ творчества; вотъ примѣръ:

Душа моя мрачна. Скорѣй, пѣвецъ, скорѣй!
Вотъ арфа золотая:
Пускай персты твои, промчавшися по ней,
Пробудятъ въ струнахъ звуки рая.

Лирическое настроеніе, окрашенное сильнымъ чувствомъ, всегда порождаетъ желаніе, вслѣдъ за которымъ является представленіе о дѣйствіи, способномъ удовлетворить этому желанію... Подборъ и воспроизведеніе поэтическаго матеріала [Вотъ арфа золотая и пр.] и здѣсь объясняется преобладаніемъ эмоціональныхъ содружествъ надъ объективными... Чѣмъ сильнѣе и острѣе чувство, томящее поэта, тѣмъ болѣе сжато изображеніе дѣйствія, удовлетворяющаго этому чувству, тѣмъ строже согласуются съ нимъ отдѣльныя подробности по своему эмоціональному характеру; высшимъ предѣломъ этого будетъ такое изображеніе, гдѣ уже вовсе нѣтъ данныхъ внѣшняго воспріятія, гдѣ не отмѣчено ни одной объективной подробности предмета, а только обозначено дѣйствіе, какое онъ произвелъ на чувствительность поэта. Такъ, въ элегіи Пушкина [Безумныхъ лѣтъ...] предметъ, вызвавшій лирическое настроеніе въ поэтѣ, обозначенъ лишь слѣдующими словами:

Безумныхъ лѣтъ угасшее веселье,

и далѣе: печаль минувшихъ дней... Здѣсь нѣтъ ни одной объективной черты, ни одной подробности, свойственной самымъ предметамъ и событіямъ; здѣсь есть только изображеніе чувствъ, вызванныхъ ими въ душѣ поэта; объективный образъ стушевался предъ субъективнымъ настроеніемъ и оставилъ только отблескъ въ эмоціональныхъ символахъ, составляющихъ это выраженіе, въ эпитетахъ: безумный и угасшій. Чѣмъ слабѣе и, такъ сказать, массивнѣе чувство, тѣмъ болѣе оно даетъ простора въ воспроизводящей дѣятельности идти по порядку объективныхъ содружествъ послѣдовательности, одновременности и сходства, тѣмъ полнѣе и всестороннѣе будетъ изображеніе дѣйствія. Судя по характеру чувства, можно ожидать, что изображенія, подсказанныя гнѣвомъ, глубокою скорбью, будутъ бѣднѣе объективными подробностями, чѣмъ изображенія, посвященныя предметамъ нѣжнаго чувства въ его различныхъ формахъ и оттѣнкахъ. Третью долю лирическихъ изображеній составляютъ подробности, относящіяся къ душевному настроенію поэта, къ тѣмъ органическимъ ощущеніямъ и эмоціямъ, которыя составляютъ источникъ восторга или страданія; таковы слѣдующіе стихи:

Въ бездѣйствіи ночномъ живѣй горятъ во мнѣ
Змѣи сердечной угрызенья;
Мечты кипятъ; въ умѣ, подавленномъ тоской,
Тѣснится тяжкихъ думъ избытокъ;
Воспоминаніе безмолвно предо мной
Свой длинный развиваетъ свитокъ.
И, съ отвращеніемъ читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строкъ печальныхъ не смываю.

Пушкинъ (I, 378).

Богатство и отчетливость въ изображеніи душевнаго настроенія и соединенныхъ съ нимъ восторговъ или страданій предполагаетъ обильный запасъ данныхъ внутренняго воспріятія и живость ихъ воспроизведенія; механизмъ тутъ въ сущности однороденъ съ тѣмъ, который мы обозначили выше по поводу эпическаго изображенія; замѣтимъ только одну особенность, которая рѣзко сказывается и въ приведенномъ примѣрѣ. Для выраженія данныхъ внутренняго воспріятія языкъ далеко не обладаетъ количествомъ словъ, необходимыхъ для поэта, потому что для болѣе устойчивой организаціи большинства эти данныя остаются незамѣченными. Отсюда при изо

браженіи отдѣльныхъ подробностей душевнаго настроенія поэтъ постоянно прибѣгаетъ къ метафорамъ, сравненіямъ, олицетвореніямъ; воспроизведенныя данныя внутренняго опыта, не имѣя для себя своихъ собственныхъ названій, выражаются символами, относящимися къ даннымъ внѣшняго воспріятія; такъ являются: змѣи сердечной угрызенья...

Если сравнить сказанное нами объ эпическомъ и лирическомъ изображеніи, то окажется, что механизмъ, лежащій въ основѣ того и другаго, въ сущности состоитъ изъ тѣхъ же самыхъ частей, т. е., свойствъ психофизической организаціи, и вся разница въ томъ, что въ одномъ случаѣ сильнѣе дѣйствуютъ однѣ части, въ другомъ—другія. Это не покажется страннымъ, если вспомнить, что лирика и эпосъ не раздѣляются между собою рѣзкою гранью; начиная отъ чистаго эпоса чрезъ рядъ промежуточныхъ формъ можно незамѣтно дойти до чистой лирики.

Вопросъ, съ которымъ должно обратиться къ наблюденію драматическихъ изображеній, можно выразить такимъ образомъ: какими особенностями отличается воспроизводящая дѣятельность, выражающаяся въ созданіи драматическаго изображенія?

Если мы разложимъ драматическій сюжетъ на его простѣйшія составныя доли, если опредѣлимъ психологически природу каждой такой доли, то окажется, что всѣ онѣ сводятся къ ощущеніямъ внѣшнимъ и органическимъ и къ эмоціямъ, сопрождающимъ тѣ и другія. Такъ какъ первоначальный матеріалъ поэтическаго творчества распредѣляется весь безъ остатка между лирикой и эпосомъ, то уже заранѣе можно сказать, что отличіе драматическаго изображенія заключается не въ матеріалѣ его. Мы еще не знаемъ пока, что именно изображаетъ поэтъ, но, чтобы онъ ни изображалъ, во всякомъ случаѣ онъ долженъ пользоваться тѣми же данными опыта, какими пользуются лирикъ и эпикъ. Желая опредѣлить особенности драматическаго изображенія, мы должны искать ихъ не въ *родѣ* матеріала, а въ *подборѣ* и *расположеніи* его; творчество драматическаго поэта состоитъ въ воспроизведеніи точно такихъ же опытовъ, какъ и творчество поэтовъ эпическаго и лирическаго, только у перваго подборъ и порядокъ воспроизведенія этихъ опытовъ опредѣляется особыми условіями, которыя или вовсе не встрѣчаются въ творчествѣ послѣднихъ, или, хотя и встрѣчаются, но не въ такомъ объемѣ...

Если душевная жизнь будетъ ограничиваться только пассивнымъ воспріятіемъ и воспроизведеніемъ, то въ ней не будетъ задатковъ для драматическаго творчества, не будетъ такого подбора и сочетанія данныхъ опыта, которое можно было бы назвать драматическимъ изображеніемъ, хотя бы и самымъ бѣднымъ и непоэтичнымъ.

Драматическое творчество, т. е. такой подборъ и сочетаніе данныхъ опыта, какой мы видимъ въ драматическомъ изображеніи, становится возможнымъ лишь на той ступени психическаго развитія, на которой реакціи организма на внѣшнія раздраженія перестаютъ быть роковыми и изъ простыхъ рефлексовъ превращаются въ сложные акты воли. Предметомъ драматическаго изображенія служитъ тотъ моментъ душевной жизни, который отдѣляетъ появленіе чувства, побуждающаго къ дѣйствію, и представленія объ этомъ дѣйствіи отъ совершенія самаго дѣйствія; все, что составляетъ необходимый переходъ отъ мысли къ дѣлу, отъ потребности къ ея удовлетворенію, все, что находится на пути, по которому возбужденіе чувства проходитъ до разрѣшенія его въ дѣйствіи,—все это и только это составляетъ предметъ и вмѣстѣ матеріалъ драматическаго изображенія. Не вдаваясь въ подробный анализъ волеваго акта, замѣтимъ только, что промежутокъ времени, отдѣляющій появленіе мотива отъ совершенія дѣйствія, наполняется преимущественно активною дѣятельностью, такъ называемымъ размышленіемъ или обдумываніемъ. Это размышленіе, какъ процессъ воспроизведенія, состоитъ въ смѣнѣ представленій, слѣдующихъ одно за другимъ по различнымъ содружествамъ и сопровождаемыхъ различными душевными движеніями. Представимъ себѣ схематически сложный актъ воли, сложную внутреннюю исторію дѣйствія въ такомъ видѣ: мотивъ дается совокупностью ощущеній, или представленіемъ, которое сопровождается душевнымъ движеніемъ; пусть такимъ представленіемъ будетъ мысль объ обидѣ, причиненной намъ и состоящей въ оскорбительномъ наименованіи. Такое представленіе сопровождается чувствомъ гнѣва; по ассоціаціи, установленной прежними опытами, вслѣдъ за этимъ чувствомъ воспроизводится представленіе о дѣйствіи, нѣкогда удовлетворявшемъ ему. Это представленіе будетъ сопровождаться чувствомъ удовольствія, испытаннымъ при его совершеніи въ прежнее время; гнѣвъ, представленіе о дѣйствіи, удовлетворяющемъ ему, и чувство удовольствія, въ совокупности взятые, образуютъ мотивъ, называемый мщеніемъ. Вслѣдъ за представленіемъ о дѣйствіи отмщенія, если оно не будетъ совершено тотчасъ, явятся по прежнимъ содружествамъ другія представленія; пусть въ числѣ ихъ будетъ мысль о наказаніи, постигающемъ за самоуправное мщеніе; она явится

вслѣдъ за мыслью о мщеніи по содружеству послѣдовательности и будетъ сопровождаться чувствомъ страха, которое будетъ дѣйствовать, какъ задерживающій импульсъ, въ направленіи, противоположномъ гнѣву; это будетъ первое столкновеніе мотивовъ. Воспроизводящая дѣятельность, продолжаясь дальше, вслѣдъ за мыслью о наказаніи доставитъ представленіе о дѣйствіи, которое можетъ предупредить его; это представленіе будетъ сопровождаться чувствомъ удовольствія и, парализуя дѣйствіе одного изъ противоположныхъ мотивовъ (страха), дастъ перевѣсъ другому (гнѣву); послѣдуетъ актъ рѣшенія. Если за отсутствіемъ обидчика оно не будетъ немедленно исполнено, то воспроизводящая дѣятельность, продолжая идти своимъ порядкомъ, снова можетъ доставить представленіе, которое будетъ дѣйствовать, какъ мотивъ, противоположный мщенію, снова произойдетъ столкновеніе, и рѣшеніе смѣнится колебаніемъ, пока новое представленіе не положитъ опять конецъ колебанію, парализовавъ одинъ изъ противоположныхъ мотивовъ. Вотъ эта смѣна представленій, сопровождаемыхъ различными чувствами, и составляетъ то, что мы назвали внутренней исторіей дѣйствія: она-то и есть предметъ собственно драматическаго изображенія. При изображеніи дѣйствія поэтъ пользуется данными прежняго опыта; самое изображеніе и есть не что иное, какъ воспроизведеніе этихъ данныхъ. Изъ чего же состоитъ изображеніе борьбы двухъ противоположныхъ мотивовъ въ душѣ героя? Съ внѣшней стороны оно состоитъ изъ символовъ; съ внутренней—изъ актовъ сознанія, соотвѣтствующихъ этимъ символамъ. Разсматривая эти акты сознанія, эти данныя опыта поэта, воспроизводимыя имъ въ моментъ творчества, мы видимъ, что они суть тѣ же самыя представленія и эмоціи, изъ которыхъ состоитъ и самое дѣйствіе; иначе говоря, между *предметомъ* драматическаго изображенія и его *матеріаломъ* нѣтъ разницы; драма есть не изображеніе, а воспроизведеніе или, лучше, *переживаніе* внутренней исторіи дѣйствія.

Хотя драматическій поэтъ изображаетъ чувства не свои, а другихъ лицъ, тѣмъ не менѣе онъ можетъ дѣлать это только тогда, когда въ своемъ личномъ опытѣ имѣетъ данныя, относящіяся къ разнообразнымъ явленіямъ эмоціальной стороны человѣческой природы. Поэтъ долженъ имѣть запасъ словъ и выраженій, обозначающихъ различные оттѣнки того или другаго чувства; для правильнаго употребленія такихъ словъ и выраженій необходимо, чтобы они были вполнѣ понятны поэту, т. е., чтобы онъ самъ пережилъ эти различные оттѣнки чувства. Поэтъ личнымъ опытомъ долженъ

знать, какія черты и какой колоритъ получаетъ предметъ, когда мы созерцаемъ или воображаемъ его, испытывая данное душевное движеніе; какія желанія и въ какой силѣ можетъ подсказать это душевное движеніе, въ какую сторону оно обращаетъ нашу мысль и какъ измѣняетъ ритмъ ея. Ознакомиться съ различными способами выраженія чувствъ можно и посредствомъ наблюденія надъ другими; но этотъ путь открытъ только тому, кто самъ испыталъ то или другое чувство; безъ этого условія не можетъ быть ни зоркой наблюдательности, ни правильнаго пониманія того, что будетъ подмѣчено наблюденіемъ.

Весь драматическій матеріалъ, всѣ данныя, относящіяся къ внутренней исторіи дѣйствія, которыми располагаетъ поэтъ, получены имъ изъ личнаго опыта, составляютъ слѣды того, что онъ самъ нѣкогда испыталъ и пережилъ, находясь подъ гнетомъ того или другаго мотива. Такимъ путемъ можно объяснить подборъ и расположеніе подробностей драматическаго изображенія. Эти подробности суть данныя опыта самого поэта; въ минуту творчества онѣ ожили вновь въ томъ сочетаніи и порядкѣ, какой соотвѣтствуетъ извѣстному мотиву, потому что нѣкогда въ такомъ же сочетаніи и порядкѣ онѣ были пережиты поэтомъ, находившимся подъ гнетомъ этого мотива. Поэтъ сначала самъ переживаетъ психическій процессъ, переводящій мотивъ въ дѣйствіе, и во время этого переживанія устанавливаются тѣ сочетанія данныхъ его опыта, которыми [впрочемъ не исключительно] онъ потомъ пользуется для созданія драматическаго изображенія *).

П. И. Аландскій.

(Поэзія, какъ предм. науки. I, 95—163).

---

*) «Можно переживать дѣйствіе [подобное испытанному нами, но] совершенное не нами самими, а другимъ лицомъ... Эта способность составляетъ существенный элементъ драматическаго дарованія... Не нужно смѣшивать переживанія дѣйствія съ пониманіемъ его». 163.

Василій Васильевичъ Солуха.

СЛОВАРЬ.

(Цифры, слѣдующія за объясненіемъ, указываютъ на страницы „Сборника“).

А.

Абеляръ, *Пьеръ*, 1079—1142, одинъ изъ самыхъ смѣлыхъ философовъ школы схоластиковъ («Переписка съ Элоизою»), стр. 97.

Августъ, *Кай Юлій Цезарь Октавіанъ*, р. 63 до Р. Х., ум. 14 г. по Р. Х., первый римскій императоръ, покровитель Виргилія, Горація и Овидія, стр. 246.

Августъ, дѣйствующее лицо въ трагед. Корнеля: «Цинна». См. Корнель, стр. 123, 129, 190, 210, 229.

Авлетика—искусство играть на флейтѣ.

Агамемнонъ, у Гомера, сынъ Атрея, царь микенскій, братъ Менелая. Часто изображается въ произведеніяхъ пластическаго искусства, заимствующихъ сюжетъ изъ троянскаго круга сказаній, стр. 55, 92, 113, 117, 161, 247.

Агаѳонъ (*Агатонъ*), сынъ Тисамена, другъ Эврипида, аѳинскій трагическій поэтъ, род. ок. 448 г. до Р. Х., умеръ подъ конецъ 94-й олимпіады, авторъ трагедіи «Цвѣтокъ», стр. 30, 39, 214, 351.

Агнеса, дѣйствующее лицо въ романѣ Диккенса: «Давидъ Копперфильдъ», стр. 315.

Аддисонъ, *Іосифъ* (Addisson), р. 1672, ум. 1719 г., знаменитый англійскій писатель, прозванный своими соотечественниками *мудрымъ*. Особенною извѣстностью пользовалась въ XVIII в. его трагедія: «Катонъ».

Адоне («*Адонисъ*»), см. Марини, стр. 306.

«Азбуковники»—старинные словари разнообразнаго содержанія, стр. 325.

Акрополь,—кремль, былъ построенъ на скалѣ, возвышавшейся среди Аѳинъ. стр. 86.

Аламберъ, *Жанъ-ле-ронъ*, д' (Jean le rond d'Alembert), р. 1717, у. 1783, знаменитый французскій математикъ и философъ, с. 211.

Александръ Великій, сынъ македонскаго царя Филиппа и Олимпіады, род. 356 г. до Р. Х., ум. 323 г. стр. 87, 210, 354.

Алексѣй Михаиловичъ, второй царь изъ дома Романовыхъ, р. 1629 г., у. 1676 г. с. 113.

Алкивіадъ, аѳинскій полководецъ во время пелопонезской войны, род. ок. 450, ум. 404 г. стр. 30, 214.

Алкиноевъ апологъ—такъ назывались VII—XI рапсодіи «Одиссеи». Алкиной, царь Феаковъ, миѳическаго народа моряковъ на Схеріи, радушно принялъ потерпѣвшаго крушеніе Одиссея и, богато одаривъ его, приказалъ проводить его на родину, стр. 36.

Алкмеонъ, сынъ Амфіарая и Ерифилы, за убійство матери подвергся преслѣдованіямъ Эриній. Исторія Алкмеона была любимымъ сюжетомъ трагедій, но ни одна изъ нихъ не дошла до насъ. «Алкмеонъ»—траг., см. Астидамантъ, стр. 33, 34.

«Альзира»—траг. Вольтера, стр. 192.

Альцина—дѣйствующее лицо въ поэмѣ Аріоста: „Неистов. Орландъ“. стр. 174.

«Амадисъ», рыцарскій романъ (XIV в.), сложенный различными авторами; герой его—Амадисъ Гальскій, рыцарь Льва, игралъ въ Испаніи такую же роль, какъ Артуръ въ Англіи и Карлъ В. во Франціи, с. 356.

Амасій, хитрый египтянинъ низкаго происхожденія; царствовалъ отъ 570—526; покровительствовалъ иностранцамъ, особенно грекамъ. стр. 46.

Амфіарай (см. Алкмеонъ), великій предсказатель и толкователь сновъ; принималъ участіе въ походѣ аргонавтовъ и въ первой ѳиванской войнѣ: во время бѣгства изъ подъ Ѳивъ былъ поглощенъ землею вмѣстѣ съ колесницей, и ему даровано безсмертіе, стр. 37.

Амфіонъ, сынъ Зевса и Антіопы, былъ преданъ искусству музъ, любилъ пѣсни и игру на лирѣ; захватилъ, вмѣстѣ съ братомъ, власть надъ Ѳивами и обнесъ нижній городъ стѣнами. Говорили, будто камни стѣнъ соединялись сами собою подъ звуки лиры Амфіона, стр. 83.

Амфитріонъ, сынъ царя Алкея; отъ Зевса и жены Амф—на произошелъ Гераклъ, стр. 111.

Амфитрита, дочь Нерея и Дориды, богиня волнъ. Имя Амфитриты у поэтовъ часто употребляется для обозначенія моря, с. 282.

Анакреонъ, греческ. лирикъ, род. въ 550 до Р. Х. въ Теосѣ; любовь, вино и веселье —обычныя темы его стихотвореній, с. 348.

Андромаха, жена троянца Гектора, изображается, у Гомера, какъ одна изъ благороднѣйшихъ женщинъ; прославилась своей нѣжной любовью къ супругу, стр. 344.

«Андромаха», трагед. Эврипида, стр. 101.

«Андромеда», траг. Корнеля. стр. 132.

Аннибалъ, 247—183 г. до Р. Х., карѳагенскій полководецъ, стр. 312.

Антаръ (Антара), въ полов. 6 вѣка, знаменитый арабскій поэтъ и витязь. стр. 316.

«Антигона», траг. Софокла, стр. 34, 65, 101.

Антіохъ, дѣйствующее лицо въ траг. Корнеля: «Родогюна» (1644), стр. 123, 126, 222.

Антифатъ, жестокій властитель лестригоновъ, которые разгромили камнями 11 кораблей Одиссея (имя его сдѣлалось нарицательнымъ въ смыслѣ «безчеловѣчный злодѣй»), стр. 76.

Антицира, приморскій гор. въ Фокидѣ; въ окрестностяхъ города росла чемерица, которая, по мнѣнію древнихъ, излѣчивала отъ сумашествія и меланхоліи, стр. 81.

Антоній, дѣйствующее лицо въ трагед. Шекспира: «Антоній и Клеопатра», стр. 314.

Аполлоній Родосскій, р. ок. 240 г. до Р. Х., греч. поэтъ и грамматикъ, авторъ сохранившейся до нашего времени поэмы «Argonautica», стр. 342.

Аполлонъ, сынъ Зевса и Лето (Латоны), богъ блага и порядка, а также и губитель, покровитель стадъ, основатель городовъ и предводитель колоній, владѣетъ даромъ поэзіи, пѣнія, музыки. Въ послѣдствіи представляется богомъ всѣхъ изящныхъ искусствъ и предводителемъ музъ, стр. 83, 241, 344.

Арго, *Аргосъ*, гор. въ Пелопоннесѣ, с. 30.

Аресъ, см. Марсъ, стр. 340.

Аріосто, *Людовико*, итальянскій поэтъ, 1474—1533, авторъ рыцарской эпопеи «Неистовый Роландъ» (L'Orlando furioso), въ 46 пѣсняхъ. Обработанная въ національномъ вкусѣ, поэма замѣчательна многими частными красотами, въ цѣломъ же отличается отсутствіемъ эпическаго единства и утомительнымъ обиліемъ эпизодовъ, с. 171, 174.

Аристархъ, съ Самоѳраки, знаменитѣйшій грамматикъ и критикъ, жилъ и училъ въ Александріи при Птоломеѣ Филометорѣ (ок. 170 г.); благодаря его критическимъ исправленіямъ гомеровскій текстъ принялъ тотъ приблизительно видъ, въ какомъ читается обыкновенно и теперь, стр. 85.

Аристотель, одинъ изъ знаменитѣйшихъ философовъ древней Греціи какъ по своимъ трудамъ въ области философіи и по всеобъемлющей учености, такъ въ особенности по безпримѣрной въ исторіи образованія обширности вліянія на умственное развитіе не только древняго, но и новаго міра; род. за 384 г. до Р. Х., въ гор. Стагирѣ, отчего часто называли его *Стагиритомъ*. Около 335 г. переселился въ Аѳины и открылъ школу философіи въ лицеѣ, бывшемъ недалеко отъ города и названномъ такъ отъ храма, посвященнаго Аполлону ликейскому. Послѣдователи аристотелевой школы получили названіе *перипатетиковъ* оттого, что Аристотель имѣлъ обыкновеніе читать свои уроки ходя, а не сидя. Отсюда же и самую философію Аристотеля и его послѣдователей стали называть *перипатетическою*. Ум. 322 г. въ Халкидѣ, стр. 3, 5, 15, 16, 39, 114, 115, 118, 120, 124, 127, 128, 182, 183, 193, 194, 198, 202, 210, 214, 219, 225, 250.

Аристофанъ, аѳинянинъ, комическій поэтъ, род. ок. 450 г. до Р. Хр., ум. послѣ 388 г. Онъ—единственный поэтъ древней аттической комедіи, отъ котораго дошли до насъ цѣльныя произведенія (а именно 11). Первая по времени представленія—«Ахарняне», названная такъ отъ хора, состоящаго изъ ахарнянъ; «Всадники»; «Облака» (поставлена въ 423 г.) имѣетъ цѣлію осмѣять превратное философское направленіе того времени, метафизическія мудрствованія и столь вредную для народной нравственности софистику; представителемъ этого направленія является въ комедіи Сократъ; «Осы»; «Миръ»; «Птицы», м. б., самая совершенная изъ комическихъ драмъ, созданныхъ древнею поэзіей; осмѣиваетъ сумасброднѣйшія мечтанія и надежды, которыми питалось своекорыстіе и властолюбіе аѳинянъ въ эпоху сицилійской экспедиціи; «Лисистратъ»; «Ѳесмофоріи» (собств. Женщины, совершающія праздникъ Ѳесмофорій); «Лягушки»—изображаетъ упадокъ трагической поэзіи, при чемъ виновникомъ его представляется Эврипидъ; «Женское вѣче»; «Богъ богатства» (Плутосъ).—Цѣлью поэтическаго творчества Аристофана были не простая забава и развлеченіе, но нѣчто болѣе возвышенное и благородное. Онъ разоблачаетъ ненасытную страсть аѳинской разнузданной охлократіи ко всякаго рода нововведеніямъ и сильно дѣйствовавшій въ его уже время процессъ самоуничтоженія греческой религіи. Отличаясь изумительной силой комизма и неисчерпаемымъ остроуміемъ, комедіи Ар—на отличаются, въ цѣломъ, неправильностью и иногда грубостію, которая можетъ оскорбить наши понятія о нравственности и приличіи, стр. 4, 15, 23, 58, 92, 215, 352.

Арнольфъ, главное дѣйств. лицо въ ком. Мольера: «Школа женщинъ».

Б.

В.

Г.

Д.

„**Ифигенія**“, трагед. Гёте, с. 282, 284, 316.

I.

Іо, дочь аргивскаго царя Инаха; превращенная ревнивою Герой въ корову и преслѣдуемая слѣпнями, странствовала по всей землѣ, пока въ Египтѣ снова не получила человѣческій образъ, стр. 76.

Іоаннъ Салисбюрійскій, епископъ, р. 1110 г. въ Салисбюри, ум. 1182 г., стр. 97.

Іоаннъ Секундусъ, собственно *Янъ Николай Эверардъ*, род. 1511 г. въ Гагѣ, ум. 1536 г. въ Утрехтѣ. Соч. его «Basia», стр. 97.

Іокаста, дѣйств. лицо въ траг. Софокла: «Эдипъ Царь», стр. 67, 124.

«**Іонъ**»—діалогъ, приписываемый Платону, стр. 6, 11, 12.

Іосифъ Второй, импер. германскій, род. 1741 г., ум. 1790 г.

Іордансъ, *Яковъ*, нидерландскій живописецъ, род. 1594 г., ум. 1678 г., стр. 275.

«**Іосифъ**»—«прохладная» комедія, стр. 113.

К.

Кадмъ, сынъ финикійскаго царя Агенора и Телефассы, отыскивая свою сестру Европу, похищенную Зевсомъ, прибылъ въ Беотію, основалъ гор. Ѳивы, учредилъ религіозные обряды, научилъ письму, употребленію металловъ. Кадмъ, какъ и жена его Гармонія, обратился въ дракона и вступилъ въ Елисейскія поля, стр. 77.

Кальдеронъ, донъ-*Педро*, р. 1600 г., ум. 1681 г., считается величайшимъ поэтическимъ геніемъ Испаніи. Разнообразныя и многочисленныя драматич. произведенія его, проникнутыя христіанскими воззрѣніями на жизнь, страдаютъ иногда фанатической нетерпимостью ко всему некатолическому, стр. 1, 226, 308.

«**Кандидъ или лучшій изъ міровъ**» — ром. Вольтера, стр. 309.

Карамзинъ, *Николай Михайловичъ*, род. 1765 г., ум. 1826 г., стр. 236, 240.

Каркинъ, Старшій (изъ Сициліи), его сыновья и внукъ, Каркинъ Младшій,—всѣ были плохіе поэты. Послѣднему (жилъ ок. 100 олимп.) приписываютъ 160 драмъ. Его слогъ, заимствованный у Эврипида, богатъ блѣдными, безвкусными сентенціями; стихосложеніе вялое и небрежное. Аристотель указываетъ на ошибку Каркина: послѣдній не приготовилъ зрителей къ выходу Амфіарая; они знали, что Амфіарай во храмѣ, — и вдругъ онъ появляется на сценѣ. См. *Ѳіестъ*, стр. 36, 37.

Карлъ Великій, 742—814, франц. король, съ 800 г.—римскій императоръ, стр. 103, 110, 341.

Карлъ II, 1630 — 1685, король англійскій (возстановленіе монархіи; «Habeas Corpus»), стр. 313.

Касцелій Авлъ, римскій юристъ, замѣчательный ораторъ, современникъ Цицерона, противникъ Цезаря, стр. 82.

«**Катонъ**»—трагед. Аддисона.

Катонъ, *М. Порцій*, бывшій цензоръ, одинъ изъ величайшихъ мужей древняго Рима, даже въ преклонныхъ лѣтахъ писалъ о различныхъ предметахъ, напр. о земледѣліи, для чего долженъ былъ создавать несуществовавшія до того выраженія и обогащалъ такимъ образомъ рѣчь отцовъ. Въ этомъ смыслѣ упоминаетъ о немъ Горацій въ посланіи къ Пизонамъ, с. 59, 74, 209, 211, 215.

Квеллингъ (*Квеллинусъ Эразмъ*), художникъ фламандской школы, род. 1629 г., ум. 1715 г.

«**Кентавръ**»—рапсодія, соч. Херемона.— Кентавровъ представляли на-половину людьми, на-половину лошадьми. Вслѣдствіе ихъ смѣшаннаго характера, родственнаго съ звѣрообразными сатирами, и вслѣдствіе ихъ страсти къ вину, ихъ включили въ свиту Діониса (Вакха), стр. 22.

Киклики, или киклическіе поэты, писавшіе въ гомеровскомъ родѣ, старались связать свои произведенія съ Иліадой и Одиссеей такимъ образомъ, чтобы всѣ вмѣстѣ составили одно большое миѳологическое цѣлое изъ круга троянскихъ и родственныхъ сказаній, стр. 342.

«**Кипріяне**»—трагед. Дикеогена, описывала возвращеніе Тевкра на островъ Саламинъ по смерти Теламона, который изгналъ его изъ этого острова; входя въ отеческій домъ, онъ увидѣлъ картину, изображавшую Теламона, и заплакалъ. Хоръ трагедіи состоялъ изъ кипріянъ, спутниковъ Тевкра, стр. 36.

Киреевскій, *Петръ Васильевичъ*, † 1856 г., изслѣдователь русской старины и народнаго быта («Пѣсни», въ 10 вып.), стр. 333.

„**Киръ Великій**“, см. Скюдери, стр. 305.

Кифаристика—искусство играть на кифарѣ (гитарѣ), цитрѣ.

«**Кларисса**», см. Ричардсонъ, стр. 316.

«**Клелія**», см. Скюдери, стр. 305.

Клеопатра—дѣйств. лицо въ трагед. Корнеля «Родогюна». — Клеопатра, сирійская царица, II в. до Р. Х., дочь Птолемея V Филометора, извѣстная своею жестокостью, стр. 117, 123, 126, 127, 186, 188, 198, 219, 224, 314.

Клеофонъ, трагич. поэтъ аѳинскій, жилъ во времена охлократіи, изображалъ обыденные характеры обыденнымъ языкомъ. Трагедіи его осмѣяны Аристофаномъ (Лягушки, Ѳесмофоры), стр. 22.

Клитемнестра, супруга Агамемнона, мать Ифигеніи, Электры, Ореста, который умертвилъ ее въ отмщеніе за смерть отца, убитаго ею и Эгистомъ. См. Эгистъ. стр. 34, 117, 247.

Клопштокъ, *Фридрихъ Готлибъ*, 1724—1803, нѣмецкій поэтъ, авторъ поэмы «Мессіада», воспѣвающей жизнь и дѣянія Мессіи. стр. 343.

«**Книга Царей**» («*Шахъ-наме*»)—поэма персидскаго поэта Фирдуси (Абуль-Каземъ-Мансура), стр. 316.

Коріоланъ, дѣйств. лицо въ трагедіи того-же имени, Шекспира, стр. 314, 319.

Корнель, *Пьеръ*, род. 1606 г., ум. 1684 г. Началъ свое драматическое поприще весьма обыкновенными комедіями, потомъ дебютировалъ, какъ трагикъ, піесой «Медея», написанной въ подражаніе Сенекѣ, и достигъ большаго значенія только своею трагедіею «Сидъ» (le Cid, 1636). Въ слѣдующихъ своихъ піесахъ, какъ «Горацій», «Цинна», «Поліевктъ», «Смерть Помпея», «Донъ Санхо д'Аррагонъ», которыя всѣ имѣютъ передъ «Сидомъ» достоинство оригинальности, — Корнель вполнѣ слѣдовалъ стѣснительнымъ псевдо-античнымъ правиламъ. Изъ комедій выше ставится его „Лжецъ“ (le Menteur); изъ его трагедій французская критика считаетъ образцовыми его „Горацієвъ“, „Цинну“, „Поліевкта“ и „Родогюну“. Позднѣйшія произведенія Корнеля, напр. — „Эдипъ“, „Серторій“, „Ото“, „Агезилай“, „Аттила“, „Береника“, „Пульхерія“ и др., Шлегель справедливо называетъ разсужденіями въ разговорной формѣ о государственной политикѣ въ томъ или другомъ затруднительномъ случаѣ, с. 114 и сл., 186, 219—225, 248, 250, 315.

„**Королевскія идилліи**“, см. Теннисонъ.

Кратетъ (*Crates*), поэтъ аѳинскій, жившій ок. 80 олимп., представитель особаго направленія въ древней аттической комедіи. Онъ первый оставилъ насмѣшки надъ отдѣльными личностями и сталъ создавать сюжеты и характеры, имѣвшіе общее, а не частное, личное значеніе.

Кребильонъ, *Просперъ Жоліо де*, старѣйшій французскій драматургъ, род 1674 г., ум. 1764. (Трагедіи: «Rhadamiste» (1711), «Atrée», «Catilina» и др.) стр. 250.

Крейеръ, *Гаспаръ*, 1582—1669, голландск. портретистъ и историческій живописецъ, стр. 275.

Креонъ—дѣйствующ. лицо въ тр. Софокла: «Антигона», «Эдипъ—царь», с. 36, 65.

Кромвель, *Оливеръ*, 1599—1658, протекторъ соединенныхъ республикъ — Англіи, Шотландіи и Ирландіи, стр. 320.

Кронъ, *Сатурнъ*, сынъ Урана и Геи, низвергшій своего отца и присвоившій господство надъ міромъ. Онъ сочетался съ своею сестрою Реей, отъ которой родилась Гестія, Деметра, Гера, Гадесъ, Посейдонъ и Зевсъ. Такъ какъ Гея предсказала ему, что онъ будетъ низвергнутъ съ престола однимъ изъ дѣтей своихъ, то онъ поглощалъ ихъ тотчасъ послѣ рожденія, за исключеніемъ Зевса, котораго спасла Рея. Зевсъ низвергъ своего отца, принудилъ его, при помощи искусства Геи, изрыгнуть поглощенныхъ имъ дѣтей и заключилъ его въ Тартаръ.

Ксенархъ, сынъ Софрона, писалъ мимы, какъ и его отецъ; жилъ во время Діонисія Старшаго, стр. 22.

Л.

Лагарпъ, *Жанъ Франсуа*, р. въ Парижѣ 1739, ум. 1803. Написалъ «Cours de litterature», нѣсколько трагедій въ ложно-классическомъ стилѣ, стр. 144, 247.

Лай, см. Эдипъ, стр. 69, 124.

Ламія, въ миѳологіи римлянъ—ночной злой духъ, высасывавшій кровь у людей и пожиравшій ихъ, стр. 82.

Лаокоонъ, сынъ Антенора или Акоста, жрецъ Аполлона въ Троѣ, одинъ изъ героевъ послѣ-гомеровскихъ сказаній. По эпосу Арктина (жилъ ок. 1-й Олимп., авторъ поэмы: «Эѳіопида», вторая часть которой повѣствуетъ о разрушеніи Трои) выходитъ, что въ то время, когда греки, оставивъ деревяннаго коня, ушли отъ Трои, и троянцы праздновали жертвоприношеніями и пирами освобожденіе свое отъ бѣдствій войны, Лаокоонъ (или, правильнѣе, Лаокоонтъ) былъ вмѣстѣ съ однимъ изъ сыновей своихъ удушенъ двумя внезапно появившимися змѣями, потому что онъ раньше еще оскорбилъ Аполлона и затѣмъ при жертвоприношеніи Посейдону дѣйствовалъ въ качествѣ жреца. Это знаменіе побудило Энея оставить Трою и удалиться на Иду. У Софокла, написавшаго также трагедію Лаокоонъ (нынѣ утраченную), онъ называется братомъ Анхиза и умерщвляется змѣями вмѣстѣ съ обоими своими сыновьями, во время жертвоприношенія Посейдону на морскомъ берегу, за то, что онъ, будучи жрецомъ Аполлона, женился противъ его воли. Виргилій разсказываетъ объ этомъ, нѣсколько отступая отъ греческихъ источниковъ. Оставляя въ сторонѣ всякое отношеніе этого сказанія къ Аполлону и Энею, онъ представляетъ намъ исторію Лаокоона въ слѣдующемъ видѣ: Лаокоонъ болѣе всѣхъ возстаетъ противъ намѣренія троянцевъ ввести деревяннаго коня въ городъ и посвятить его Аѳинѣ и, чтобы испытать, не скрывается ли что-либо въ немъ, вонзаетъ копье въ его бокъ. Затѣмъ, когда онъ на морскомъ берегу приносилъ въ жертву быка Посейдону, подплываютъ изъ Тенедоса по морю двѣ огромныхъ змѣи, душатъ его съ обоими его сыновьями и скрываются въ акрополѣ подъ статуею Аѳины. Въ этомъ чудѣ троянцы видятъ подтвержденіе словъ Синона о священномъ назначеніи коня служить очистительной жертвою за оскорбленіе греками святыни Аѳины и принимаютъ рѣшеніе ввести его въ городъ, послѣ чего скоро наступаетъ гибель Трои.— Смерть Лаокоона и обоихъ сыновей его

изображается въ сохранившейся группѣ, найденной въ 1506 г. въ Римѣ и находящейся нынѣ въ Бельведерѣ Ватиканскаго дворца. Это знаменитое произведеніе изваяно родосцами Агесандромъ, Полидоромъ и Аөенодоромъ, время жизни которыхъ не извѣстно. Между тѣмъ какъ Винкельманъ и др. относятъ это произведеніе ко временамъ Александра Вел., а Тиршъ и др. ко временамъ Римской имперіи, другіе, какъ кажется, справедливо относятъ его ко времени процвѣтанія родосской школы въ царствованіе діадоховъ (преемниковъ Александра, 250—200 г.) стр. 150 и сл.

«Лаокоонъ или о границахъ живописи и поэзіи», см. Лессингъ.

Лафайетъ, графиня, род. 1632, ум. 1693 г. французская романистка, стр. 294.

Лафонтенъ, *Жанъ-де*, 1621—1695, французскій баснописецъ («Contes», «Fables»). с. 324.

Лахманъ, *Карлъ*, 1793—1851, нѣмецк. критикъ и филологъ. См. Гомеръ, стр. 341.

Леда, дочь Өестія. По позднѣйшему миөу Зевсъ снизошелъ въ видѣ лебедя къ Ледѣ, которая снесла два яйца,—изъ одного вышла Елена, изъ другаго Касторъ и Полидевкъ, стр. 76.

Леонидъ, лицо упоминаемое въ статьѣ Карамзина: «Чувствительный и холодный».

Леонора, дѣйств. лицо въ трагед. «Сидъ» Корнеля, стр. 131.

Леонтъ, дѣйствующее лицо въ драмѣ Шекспира «Зимняя сказка», стр. 314.

Леонъ—герой повѣсти Карамзина: «Рыцарь нашего времени», стр. 240.

Лепидъ, *Эмилій*, основатель гладіаторской школы. Около этой школы, близъ форума, находились мастерскія и лавки второстепенныхъ скульпторовъ и литейщиковъ. Горацій (Посл. къ Пизонамъ, ст. 32) приводитъ такого литейщика въ примѣръ того положенія, что самый бездарный художникъ можетъ добиться прилежаніемъ извѣстной ловкости въ воспроизведеніи подробностей, будучи неспособенъ управиться съ цѣлымъ, с. 73.

Лермонтовъ, *Михаилъ Юрьевичъ*, р. 1814, ум. 1841 г., стр. 244, 364, 365, 369 — 370.

Лесажъ, *Аленъ Рене*, франц. поэтъ, р. 1668, ум. 1747 г. Пріобрѣлъ большую извѣстность своими комич. роман. «Le diable boiteux» и «Gil Blas de Santillane». стр. 307.

Лессингъ, *Готтгольдъ Эфраимъ*, 1729 — 1781, поэтъ и знаменитый критикъ. Его «Лаокоонъ или о границахъ живописи и поэзіи» (1766) и «Гамбургская Драматургія» (1767—68) положили основаніе эстетической критикѣ. «Лаокоонъ» установилъ границу между пластическими искусствами и поэзіей и устранилъ господство принципа поэтической живописи; «Драматургія» противодѣйствовала господству французскаго (ложно-классич.) направленія и открыла нѣмецкую сцену для оригинальныхъ произведеній. Правильное толкованіе ученія Аристотеля дало возможность Лессингу поставить на одинаковую высоту Софокла и Шекспира и указать на нихъ, какъ на великіе образцы.—Реформа Лессинга въ драматургіи начинается его мѣщанской трагедіей «Миссъ Сара Сампсонъ» (1755) (противъ французской теоріи) и упрочивается послѣдовавшими за нею драмами. «Минна фонъ — Барнгельмъ» (1763), комедія въ прозѣ,—первое чисто - національное произведеніе, появившееся на нѣмецкомъ театрѣ; трагедія «Эмилія Галлоти» (1772), показала, что трагическое вовсе не состоитъ въ безмѣрномъ накопленіи ужасовъ, какъ это было въ произведеніяхъ односторонних послѣдователей Шекспира; взгляды Лессинга на нравственное, гуманизирующее, дѣйствіе поэзіи нашли осуществленіе въ послѣднемъ его поэтическомъ произведеніи—комедіи «Натанъ Мудрый» (1779).—Полнѣйшее и лучшее изданіе соч. Лессинга принадлежитъ Лахману. Берлинъ, 1839—40, 13 томовъ, стр. 44, 48—51, 55, 59, 63, 65, 150 («Лаокоонъ»), 180 («Драматургія»), 181—182, 185, 191, 192, 198, 201, 202, 214, 218, 245, 248.

«Лжецъ», ком. Корнеля.

Лизинъ прудъ—прудъ, въ которомъ утопилась Лиза, героиня извѣстной сантиментальной повѣсти Карамзина: «Бѣдная Лиза» (1792). Прудъ этотъ находится около Симонова монастыря въ окрестн. Москвы, стр. 240.

Ликургъ, спартанскій законодатель; миөическія сказанія жизнь его относятъ къ IX ст. до Р. Х. стр. 18, 88.

Лилли, *Джонъ*, р. 1553, ум. ок. 1600, англійскій писатель («Euphues the anatomy of wit», «Euphues and his England» и др.) с. 306.

«Линкей», тр. Өеодекта.—Когда Данай приказалъ дочерямъ своимъ перебить жениховъ, сыновей Египта, Гипермнестра спасла своего жениха Линкея; Данай узналъ объ этомъ и хотѣлъ казнить Линкея, но вмѣсто того самъ былъ убитъ, стр. 31, 38.

Лиръ, главное дѣйств. лицо въ трагедіи Шекспира: «Король Лиръ». См. Шекспиръ, стр. 55, 111, 176, 229, 294, 314.

Лопе де Вега, род. 1562, ум. 1635, замѣчательнѣйшій лирикъ, эпич. и особенно драматич. писатель, предшественникъ Кальдерона, «чудо природы» по изумительной производительности (21 томъ различн. соч., кромѣ драматич.; 1500 комедій, и кромѣ того 400 аутосъ (мистерій) и множество мелк. драм. произвед. стр. 1, 226, 308.

Лукіанъ, греческ. писатель, род. ок. 120 г. по Р. Х. въ Сирійскомъ городѣ Самосатахъ. Многостороннюю авторскую дѣятельность этого даровитаго сатирика можно охарактеризовать, назвавъ его Вольтеромъ своего времени; Лукіанъ показываетъ весь процессъ разложенія античнаго общества съ такимъ знаніемъ и остроуміемъ, какъ никто изъ его современниковъ.

Людовикъ XIV, 1643—1715, король французскій, стр. 135, 247, 277, 281.

Людовикъ XVI, король французск., р. 1754 г., въ 1793 погибъ на эшафотѣ, стр. 320.

М.

«Магабгарата», индійская поэма, написанная на санскритскомъ яз. поэтомъ Віассою, стр. 286, 336.

Магнетъ и Хіонидъ, жили во время персидскихъ войнъ. Послѣдній упоминается, какъ аттическій комикъ, стр. 23.

Макбетъ, леди, дѣйств. лицо въ траг. Шексп. «Макбетъ». См. Шексп. стр. 229, 314, 319.

Манонъ-Леско, см. Прево д'Экзиль, с. 307

«Манфредъ», см. Байронъ, стр. 269.

Маргитъ (какъ нариц.—глупый), герой пародіи, ложно приписываемой Гомеру, с. 24, 41.

Марини, *Джамбатиста*, 1569 — 1625, итальянскій писатель, представитель напыщенной поэзіи, авторъ поэмы «Адоне» («Адонисъ»), стр. 306.

Марлинскій, псевдонимъ Александра Александровича Бестужева, род. 1795, ум. 1837, стр. 241.

Марлоу, *Кристофоръ* (Christoph. Marlow), ум. 1598, англійскій писатель трагедій, предшественникъ на этомъ поприщѣ Шекспира, стр. 111, 275.

Мармонтель (*Jean François Marmontel*) франц. писатель, р. 1723 ум. 1799. По словамъ І. Шерра, непріятно-приторный болтунъ, который въ своихъ «Нравственныхъ разсказахъ» называлъ всякаго рода развратъ скользкою софистикою чувства и тавую дерзость онъ и другіе выдавали за нравственность.

Марсъ, *Аресъ*, богъ войны, сынъ Зевса и Геры, стр. 83, 241.

Массингеръ, *Филиппъ*, 1594—1640, англійскій драматич. писатель, стр. 275.

Матвѣй, 1557—1619, нѣмецкій императоръ, стр. 110.

Маффеи, *Францискъ Сципіонъ*, 1675—1755, итальянскій писатель и ученый, стр. 195.

Маццола, *Франческо*, р. 1503, ум. 1540, итальянскій живописецъ венеціанской школы, прозванный малымъ Рафаэлемъ.

Медея, дочь Этея, царя Колхиды, искусная въ чародѣйствахъ. Когда Ясонъ захотѣлъ жениться на дочери Креонта Креусѣ (Главкѣ), Медея, желая отомстить за это Ясону, умерщвляетъ посредствомъ отравленнаго платья и діадемы невѣсту вмѣстѣ съ ея отцемъ и убиваетъ своихъ дѣтей Мермера и Ферета, стр. 34. 35, 67, 77, 117.

«Меланиппа»—траг. Эврипида, стр. 35, 66.

Мелеагръ, сынъ Кинея, славный охотникъ, убившій калидонскаго вепря, стр. 33, 76.

«Мелита», комед., первое по времени произведеніе Корнеля, стр. 116.

Мелодоръ, одно изъ дѣйствующихъ лицъ въ діалогѣ Карамзина: «Разговоръ о счастіи». Это же имя упоминается въ сочиненіи Карамзина: «Мелодоръ къ Филалету» и «Филалетъ къ Мелодору», стр. 240.

Мельпомена, см. музы, 145.

Мендельсонъ, *Моисей*, 1729—1786, мыслитель и знаменитый нѣмецкій писатель, стр. 48, 195.

Менелай, сынъ Атрея, братъ Агамемнона, супругъ Елены, царствовавшій въ Спартѣ, стр. 35, 66.

Меропа, дочь Кипсела, супруга Кресфонта, мать Эпита. Дѣйствующ. лицо въ траг. Эврипида «Кресфонтъ». «Меропа»—трагедіи Маффеи и Вольтера (траг. въ 5 д., въ стихахъ, давалась въ первый разъ въ 1743 г.), стр. 35, 195.

«Мертвыя души», поэма Гоголя, стр. 352.

Мессала *Корвинъ*, *Маркъ Валерій*, римскій ораторъ и историкъ, ум. ок. 3 г. по Р. Х., стр. 82.

«Мессеніянки», см. Делавинь.

«Мессіада», поэма Клопштока, стр. 343.

Микель-Анджело *Буонаротти*, знаменитый итальянскій художникъ, род. 1474 г., ум. 1563 или 1564 г., стр. 280, 286.

Милльвуа, *Шарль Губеръ*, 1782—1816, франц. поэтъ; стр. 306.

Мильтонъ, *Джонъ* (р. 1608, ум. 1674), англійскій поэтъ, авторъ поэмы «Потерянный Рай», стр. 138, 313.

Мимъ—собственно подражатель, въ особенности же мимическій актеръ, который, подражая смѣшнымъ образомъ извѣстнымъ личностямъ или голосамъ животныхъ, потѣшалъ публику на улицахъ и площадяхъ или забавлялъ на пирахъ знатныхъ людей. Этотъ обычай перешелъ потомъ на сцену, и изъ простаго діалога образовалось цѣлое представленіе. Греческій μῖμος образовался въ Сициліи, и его начало связывается съ именемъ Софрона. Сицилійскіе греки отличались веселымъ нравомъ, добродушнымъ остроуміемъ, тонкой наблюдательностью и особою способностью подражать другимъ. Предметомъ ихъ сатиръ и остротъ были и политическія дѣла, по особенно деревенскіе праздники и увеселенія, даваемые тамъ ежегодно преимущественно въ честь Деметры. Талантъ Софрона состоялъ въ томъ, что онъ вѣрно изображалъ разныя сословія, ихъ нравы и обстоятельства жизни. Эти изображенія Софрона и суть мимы. Они распадаются на *серьезные*, съ нравственною подкладкою, и шутливые, которые должны были возбуждать смѣхъ шутливымъ изображеніемъ разныхъ сословій и ихъ особенностей. Мимы Софрона не были литературною новинкою,—они входили уже въ мимическія представленія сицилійцевъ, но вслѣдствіе искусства изображенія, вѣрности и оригинальности,

они имѣли значеніе поэтическихъ произведеній, хотя написаны были прозою. Такого мнѣнія о нихъ Аристотель.

Минерва, греч. Паллада Аѳина, богиня мудрости, стр. 7, 83.

Мирабо, *Оноре Габріель Викторъ Рикетти*, 1749—1791, одинъ изъ выдающихся дѣятелей французской революціи, стр. 320.

Миранда, дѣйствующее лицо въ драмѣ Шекспира «Буря», стр. 315.

Мольеръ, *Жанъ Батистъ Покеленъ*, франц. комикъ, р. 1620, ум. 1673. Изъ пьесъ его особенно замѣчательны: Школа женщинъ, Школа мужей, Мизантропъ и Тартюфъ, стр. 137, 211, 212, 213, 250, 294.

Моннье, *Анри*, р. 1805 г., французскій писатель и художникъ, стр. 312, 313.

Монтань (*Montaine*) франц. философъ, р. 1533, ум. 1592. Главное сочиненіе, которымъ онъ пріобрѣлъ себѣ извѣстность и имѣлъ большое вліяніе на современниковъ и на дальнѣйшія поколѣнія образованныхъ людей, были его опыты «Essais».

Монтескье (р. 1689, ум. 1755) французскій писатель. Его сочиненія: «Персидскія письма», «Размышленія о причинахъ величія и паденія Римлянъ», «Духъ законовъ».

Мооръ, *Карлъ*, дѣйств. лицо въ трагедіи Шиллера «Разбойники», стр. 232.

Моцартъ, *Іоганнъ (Вольфгангъ Амедей)*, нѣмецкій композиторъ, р. 1756, ум. 1791 г. стр. 263.

Музы—богини числомъ 9: Калліопе—муза эпоса; Евтерпе—лирической поэзіи, Мельпомене—трагедіи. Талія—комедіи, Эрато—эротической поэзіи, Полимнія—гимновъ, Терпсихоре—танцевъ, Кліо—исторіи, Уранія—астрономіи. Музы считались дочерьми Зевса и Мнемозины, жили онѣ въ Піэріи, въ Македоніи, около Олимпа. Отсюда музы называются піэрійскими или піэридами.

«Мыльня»,—такъ называлась XIX-я рапсодія «Одиссеи», стр. 36.

Н.

Навсикая, дочь Алкиноя, царя Ѳеакійцевъ, у котораго Одиссей нашелъ гостепріимство послѣ кораблекрушенія. См. Одиссея Гомера, стр. 101.

Натанъ, главн. дѣйств. лицо комедіи Лессинга: «Натанъ мудрый», стр. 233.

Немезида, богиня кары, возмездія и справедливости, стр. 98.

«Нереида», стихотвор. Пушкина.

Нереиды—морскія нимфы, дочери Нерея. Ихъ изображаютъ молодыми дѣвами, сидящими на дельфинахъ, съ трезубцемъ Нептуна, а иногда съ гирляндами цвѣтовъ въ рукахъ, стр. 254, 255.

«Нибелунги»—произведеніе нѣмецк. народной эпической поэзіи, разсказываетъ о политическихъ и любовныхъ приключеніяхъ древн. бургундскихъ фамилій, стр. 316, 340, 341.

«Никомедъ»—трагед. Корнеля, стр. 123.

Никохаретъ, сынъ комика Филопида и современникъ Аристофана, писатель древней аттической комедіи, стр. 22.

Нина, дѣйств. лицо въ статьѣ Карамзина: «Чувствительный и холодный» стр. 240.

Ніоба, дочь Тантала и Діаны, супруга Амфіона, имѣвшая 12 красивыхъ дѣтей (6 сыновей и 6 дочерей). По сказанію, она оскорбила богиню Латону, хвастаясь передъ нею многочисленностью и красотою дѣтей своихъ. Въ наказаніе за это она лишилась въ одинъ день всѣхъ своихъ дѣтей, убитыхъ Аполлономъ и Діаною (дѣтьми Латоны), и сама была превращена въ скалу, стр. 39.

Номы—религіозныя пѣсни въ честь Аполлона.

О.

«Облака», см. Аристофанъ, стр. 58, 352.

Овидій, римскій поэтъ (р. 43 до Р. Хр. ум. 17 по Р. Х.) Его сочиненія: Amores, Герониды, Ars amandi, Remedia amoris, Метаморфозы, Fasti, Tristia, Epistolae ex Ponto стр. 97.

Одиссей, царь острова Итаки, одинъ изъ героевъ Иліады и главное лицо въ поэмѣ «Одиссея», с. 29, 35, 37, 38, 55, 66, 341, 344.

«Одиссей ложный вѣстникъ»—содержаніе не извѣстно, стр. 37.

«Одиссея», см. Гомеръ, с. 24, 33, 41, 68, 340, 341, 352, 361.

Олимпъ—гора между Ѳессаліею и Македоніею; мѣстопребываніе греческихъ боговъ, стр. 294, 337.

Оостъ, см. Ванъ-Оостъ.

Оргонъ, дѣйств. лицо въ комедіи Мольера: «Тартюфъ».

Орестъ, сынъ Агамемнона и Клитемнестры. Послѣ убіенія отца Клитемнестрою и Эгистомъ, онъ, еще малолѣтній, былъ отправленъ сестрою своею Электрою въ Фокиду къ царю Строфію, женатому на сестрѣ Агамемнона. Возмужавъ, Орестъ тайно возвратился въ Микены и вмѣстѣ съ другомъ своимъ Пиладомъ, въ отомщеніе за смерть отца, убилъ мать свою Клитемнестру и Эгиста. За убіеніе матери Орестъ былъ преслѣдуемъ фуріями и въ состояніи бѣшенства долго скитался, пока наконецъ не получилъ успокоенія въ Аѳинахъ, оправданный судомъ Ареопага, въ которомъ предсѣдательствовала сама Аѳина, стр. 31, 33, 34, 36, 37, 38, 66, 76, 129, 145, 201.

Орландъ, см. Аріосто, стр. 111, 171.

Орѳей, сынъ музы Калліопы, пѣвецъ миѳическихъ временъ, родомъ изъ Ѳракіи. Его считали родоначальникомъ тайныхъ религіозныхъ ученій и обрядовъ, стр. 83.

Основьяненко, псевдонимъ **Квитни**, *Григор. Федоров.*, р. 1778, ум. 1843 г., писалъ на русск. и малороссійск. яз. («Похожденія Столбикова», «Панъ Халявскій»), «Божьи дѣти»), стр. 259.

Отвей, 1651—1685, англійск. драматургъ ложно-классической школы, стр. 323.

«Отелло», траг. Шекспира, с. 271, 314, 319.

«Отецъ Горьо» (*«Старикъ Горьо»*), романъ Бальзака, стр. 294.

Отрепьевъ, *Гришка Отр.*, *Гришка Разстрижка* (Лжедимитрій I-й 1605—1606), герой народной пѣсни, стр. 332.

Офелія — дѣйствующее лицо въ трагед. Шекспира: «Гамлетъ». стр. 314.

П.

Павсонъ, см. Полигнотъ, стр. 22.

«Паденіе листьевъ», см. Мильвуа, с. 306.

«Памела», см. Ричардсонъ, стр. 316.

«Панъ Халявскій», соч. Основьяненка.

Парнасъ, гора на границѣ Фокиды и Локриды, посвященная Аполлону и музамъ, стр. 29, 247.

Парѳенонъ, см. Иктиній, стр. 276.

Паскаль (*Blaise Pascal*), знаменитый французскій математикъ, р. 1623, у. 1662.

Пелей, сынъ Эака, отецъ Ахиллеса.—**«Пелей»**, тр. Софокла, стр. 38, 75.

Пенелопа, вѣрная супруга царя острова Итаки Одиссея. См. Одиссея Гомера, с. 101.

«Персы»—трагедія Эсхила, стр. 22, 206.

Петрарка, 1304—1374, итальянскій поэтъ и ученый («Африка» поэма, «Rime» сонеты), стр. 97.

Петроній Арбитръ, современникъ римскаго императора Нерона, авторъ «Сатирикона» (Libri satiricon), въ котор. съ колоссальнымъ цинизмомъ онъ изображаетъ времена Тиберія, Калигулы, Клавдія и Нерона.

Петръ Великій р. 1672, ум. 1725., с. 266.

Пизоны (*Луцій, Калпурній, Пизонъ*)—одна изъ древнѣйшихъ римскихъ фамилій; къ нимъ обращено посланіе Горація «De arte poëtica», стр. 72, 80, 82.

Пиндаръ, р. ок. 520 до Р. Х. въ Ѳивахъ, знаменит. греч. лирикъ, стр. 347.

Піэриды, см. Музы, стр. 83.

Плавтъ, *Титъ Макцій* — римск. комикъ, р. 254, у. 184 г. до Р. Х. Весьма плодовитый писатель. Число произведеній, которыя древность приписывала ему, доходило до 130, но изъ нихъ дошло до насъ только 20. Всѣ они суть подражанія греческимъ оригиналамъ новой аттической комедіи; но Пл. пользовался своими образцами съ геніальною свободою и смѣлостью. Подлинными произведеніями Плавта считаются слѣд. комедіи: Амфитріонъ, Деньги для ословъ (Asinaria), Горшокъ съ золотомъ (Aulularia), Плѣнники (Captivi), Куркуліо, Казина, Ларчикъ (Cistelloria), Эпидикъ, Вакхиды, Домовой (Mastellaria), Близнецы (Menaechmi), Хвастливый воинъ (Miles gloriosus), Купецъ (Mercator), Псевдолъ Карѳагенянинъ (Romulus), Персъ, Кораблекрушеніе (Rudens), Стихъ, Сокровище (Trinummus), Невѣжа (Truculentus) стр. 57, 74, 80, 213, 215.

Платонъ, р. 429, ум. 347 до Р. Х., одинъ изъ самыхъ знаменитыхъ греческихъ философовъ, ученикъ Сократа и учитель Аристотеля, с. 5, 8—20, 39, 309, 324.

Плацидъ, дѣйств. лицо въ траг. Корнеля: «Теодора», стр. 125.

Плутархъ, род. изъ Херонеи (50—120 по Р. Х.) греческ. лирикъ, авторъ «Жизнеописаній знам. мужей», которыя сдѣлали его и въ новомъ мірѣ однимъ изъ популярнѣйшихъ писателей, стр. 43, 51.

Погодинъ, *Михаилъ Петров.*, 1800—1875, авторъ нѣскольк. повѣстей, издат. «Москов. Вѣстн.» (1827—1831) и историческій писатель, стр. 258.

Полигнотъ, греческ. живописецъ, современникъ Фидія, р. ок. 490 г. до Р. Х., украсилъ живописью Пропилеи, храмъ Тезея и др. Полигнотъ отличался въ высокой живописи; Діонисій ему во всемъ подражалъ до мелочей, но кромѣ того славился умѣньемъ изображать характеры людей; потому прозывался живописцемъ людей; Павсонъ занимался каррикатурами и площадными изображеніями. Аристотель («Государство» VIII, 5) совѣтуетъ юношамъ смотрѣть на картины Полигнота, а не Павсона, стр. 22, 27.

Полидъ—трагикъ, упоминаемый Плутархомъ, Аѳенеемъ, Діодоромъ и др. Аристотель называетъ его софистомъ, стр. 37, 38.

Поликсена, дѣйств. лицо въ трагед. Сенеки: «Троада» стр. 126.

Полиньякъ, *Мельхіоръ*, род. 1661 г., ум. 1741 г., дипломатъ при Людовикѣ XIV, кардиналъ, стр. 97.

Полиціано, *Анджело Амброджини* (1454—1494), итальянскій писатель и поэтъ («Исторія заговора Пацци», поэмы, латинскія буколики, и др.) стр. 97.

«Поліевктъ», трагедія Корнеля, стр. 125, 222, 315.

«Помпей», трагедія Корнеля, с. 130.

Помпилія кровь (Ars poët., 292)—*Пизоны*, стр. 80.

Понтанусъ, *Яковъ* (1542—1626), филологъ, переводч. многихъ византійскихъ писателей, написалъ нѣсколько элементарныхъ сочиненій, долгое время бывшихъ классическими («Progimnasmata latinitatis», 1590, «Floridorum, libri VIII» и др.), стр. 97.

Попе, *Александръ*, 1688—1744, англійскій лирическій поэтъ и моралистъ («Похищеніе локона» (комич. эпопея), «Опытъ о человѣкѣ» и мн. др.); довелъ до совершенства отдѣлку стихотворной формы, стр. 248.

Посейдонъ, сынъ Кроноса и Реи, братъ Зевса, богъ морей и вообще всѣхъ водъ, с. 38.

«Потерянный Рай», поэма Мильтона, с. 343.

«Поэтика», см. Аристотель.

Прево д'Энзиль, *Антуанъ-Франсуа*, аббатъ, род. 1697, ум. 1763, извѣстенъ романомъ: Histore du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut», стр. 307.

Пріамъ, царь Трои, отецъ Гектора и Париса, супругъ Гекубы, стр. 18, 76.

Прогна, дочь Пандіона, царя Аѳинскаго; она была замужемъ за Тереемъ и превращена въ ласточку, стр. 77.

Прометей, сынъ титана Іапета, похитившій у Зевса огонь и при помощи его научившій людей многимъ искусствамъ. За это Зевсъ наказалъ его, приковавъ его къ скалѣ кавказской и приставивъ къ нему орла, который клевалъ его печень. Преданіе приписываетъ Прометею созданіе человѣка изъ глины, стр. 19, 38.

«Прометей», траг. Эсхила, стр. 88.

Протагонистъ, первый, главный, актеръ изъ двухъ, бывшихъ до Софокла; девтерагонистъ —второй актеръ; Софоклъ прибавилъ третьяго—тритагониста.

«Прусій»—траг. Корнеля, с. 123, 198, 219.

Пушкинъ, *Александръ Сергѣевичъ*, 1799—1837, стр. 241, 244, 254, 256, 271, 371—373.

Р.

Радамантъ, сынъ Юпитера и Европы, царь Литійскій. За правосудіе и безпристрастіе его онъ сдѣланъ былъ по смерти судьею въ Аду, такъ же какъ Эакъ и Миносъ, с. 228.

«Рамайяна», индійская поэма, приписываемая мудрецу Вальмики, стр. 286.

Рамбулье, *Катерина*, маркиза (1588—1665) Въ салонѣ ея сходились всѣ лучшіе умы и такъ назыв. жеманницы (Les précieuses), стр. 306.

«Раненый Одиссей» — трагедія. Телегонъ, сынъ Одиссея и Кирки, посланъ былъ матерью отыскать отца. Прибитый бурею къ Итакѣ, началъ грабить; тогда Одиссей съ Телемакомъ вышли противъ него, и Одиссей былъ убитъ Телегономъ. Телегонъ, узнавъ свою ошибку, отвезъ трупъ отца на островъ Еею къ Киркѣ, гдѣ Одиссей и былъ погребенъ, стр. 34.

Расинъ, *Жанъ*, французскій трагическ. поэтъ, род. 1639, ум. 1699 г. («Théagene et Chariclée», первая трагедія, «Andromaque», 1667, комед. «les Plaideurs», траг. «Britanicus», «Bérénice», «Bajazet», «Mithridate», «Iphigénie», «Phèdre» (1667), «Esther» (1689) и «Athalie»), стр. 135, 212, 220, 250, 282, 323.

Рафаэль, *Санціо д'Урбино*, знаменитѣйшій изъ живописцевъ, род. 1483 въ Урбино, ум. 1520 въ Римѣ. (Извѣстнѣйшія изъ его картинъ—«Преображеніе», «Madonna della Sedia», «Св. семейство», «Св. Цецилія», «Мадонна св. Сикста», «Несеніе креста»), стр. 167—169.

«Ревизоръ», комедія Гоголя, с. 244, 352.

Регана, дѣйств. лицо въ трагедіи Шекспира «Король Лиръ». См. Шекспиръ, с. 229.

Регулъ, *Маркъ Атилій*, римлянинъ; взятый въ плѣнъ кареагенянами и посланный въ Римъ съ мирными предложеніями, съ условіемъ вернуться, если миръ отвергнутъ, Рег. говорилъ въ сенатѣ противъ мира, возвратился въ Кареагенъ и былъ тамъ замученъ (267 до Р. Х.) стр. 59.

Рейнгардъ (Рейнике, лиса)—герой др.-нѣмецкаго сказанія о похожденіяхъ лисы, переработаннаго Гете въ обширную сатирическую поэму: «Рейнике-Лисъ», стр. 339.

Рейхлинъ, *Іоганнъ* (1455—1522), замѣчательный нѣмецкій гуманистъ, авторъ сатиры „Письма темныхъ людей" („Epistolae virorum obscurorum"); въ греч. грамматикѣ положилъ начало особому произношенію двугласныхъ буквъ, названному *рейхлиновскимъ* (итацизмъ), стр. 97.

Ритмъ, риѳмъ,—тактъ, ладъ, извѣстный порядокъ звуковъ; *гармонія*—соединеніе высокихъ и низкихъ тоновъ. Слово *риѳмъ* употреблялось не только о звукахъ, но и о соразмѣрныхъ движеніяхъ тѣла, о стройномъ соотвѣтствіи частей, вообще о соразмѣрности. „Образные риѳмы", т. е., соотвѣтственные характерамъ, страстямъ и дѣйствіямъ,—выражающіе характеры, страсти и дѣйствія.

Рихтеръ, *Жанъ-Поль-Фридрихъ*, болѣе извѣстный подъ именемъ Жанъ-Поля, нѣмецкій юмористическій писатель, род. 1763 г., ум. 1825 г. („Hesperus", „Quintus Fixlein", „Titan", „Vorschule der Aesthetik" и др.).

Ричардсонъ, *Самуэль*, англійскій писатель (1689—1761), основатель семейнаго романа въ Англіи, положилъ въ основу своихъ романовъ въ письмахъ сферу семьи и личности. Извѣстнѣйшіе изъ его романовъ: *Памела* 1740, *Кларисса* 1748, *Грандиссонъ* 1753), стр. 315.

Ричардъ III, дѣйствующее лицо въ траг. того же имени, Шекспира, стр. 314.

Ришелье, *Арманъ Дюплесси*, 1585 — 1642, кардиналъ, около 20 лѣтъ управлявшій Франціей, стр. 142.

Робинсонъ Крузо, см. Дефо, стр. 306, 309.

Родогюна—трагедія Корнеля стр. 117, 125, 126, 186, 222, 224.

Родриго, дѣйств. лицо въ траг. Корнеля: „Сидъ"), стр. 122, 123, 125, 219.

Роландъ, паладинъ Карла В., герой древнихъ французскихъ былинъ („Chansons des gestes"); измѣннически - преданный, палъ въ битвѣ съ сарацинами въ долинѣ *Ронсеваля*, въ Наваррѣ, стр. 316.

„Рамансеро"—собранія испанскихъ народныхъ пѣсенъ. стр. 316.

Ромео, дѣйств. лицо трагедіи Шекспира „Ромео и Юлія", стр. 55, 111, 314.

Ронсаръ, *Пьеръ*, французскій поэтъ (1524—1585) основатель школы писателей, называвшей себя „французск. плеядой" с. 139, 248.

Рубенсъ, *Петръ-Павелъ* (*Peter-Paul Rubens*), род. въ Зигенѣ (въ нассауск. графствѣ), 1577 г., у. въ Антверпенѣ, 1640. Ученикъ Адама ванъ - Норта и Оттона ванъ-Вена. Живописецъ фламандской школы. стр. 276.

Руссо, *Жанъ-Жакъ*, французскій философъ и писатель, род. 1712 въ Женевѣ, у. 1778, авторъ разсужденій „Contrat social„, „Discours sur l'origine et les fondemens de l'inegalitè parmi les hommes" и др. романовъ—„Новая Элоиза" (Julie ou la nouvelle Helois"), „Эмиль" („Emile ou de l'éducation"), Автобіографіи („Исповѣдь"), доведенной до 1765 г., и др. стр. 211.

Рустемъ, около (VI в. до Р. Х.), герой персидскихъ пѣсенъ. См. „Книга Царей" („Шахъ-Наме"), стр. 316.

С.

Саладинъ, дѣйств. лицо въ комедіи Лессинга „Натанъ мудрый", стр. 211.

Санназаро, *Дж.*, 1458—1530, итальянскій поэтъ („Arondia", „De partu virginis" и др.), стр. 97.

Санчо-Панса, дѣйствующее лицо въ романѣ Сервантеса: „Донъ-Кихотъ", стр. 312.

„Сара Сампсонъ", написанная Лессингомъ въ 1755, есть первая мѣщанская трагедія въ нѣмецкой литературѣ, въ 5 д., въ прозѣ. См. Лессингъ. стр. 231.

Сатурнъ, древне-римскій миѳъ, позднѣе отожествленъ съ греческ. Хроносомъ, сынъ Урана и Геи, отецъ Зевса, которымъ былъ лишенъ престола и заточенъ въ пропасть подъ тартаромъ.

Сафо, *Сапфо*, греческая поэтесса, живш. въ VI ст. до Р. Х. стр. 348.

Светоній, *Кай С. Транквиллъ*, римскій историкъ, жилъ около 70—121 г. по Р. Х. („Vitae XII imperatorum").

Свифтъ, *Джонатанъ*, 1667—1745, англ. сатирическій писатель, стр. 313.

Селадонъ, см. Юрфе д'Оноре, стр. 305.

Селевкъ, дѣйств. лицо въ трагедіи Корнеля—Родогюна, стр. 126—7.

Сенека, римскій философъ, воспитатель императора Нерона, ум. 65 по Р. Х. Кромѣ сочиненій философскаго содержанія С. писалъ чисто литературныя произведенія. Десять трагедій, приписываемыхъ Сенекѣ, признаются подложными и не имѣютъ значенія. стр. 117, 126.

Сентъ-Бевъ, *Шарль-Огюстъ*, французскій критикъ, р. 1804, стр. 142.

Сервантесъ Сааведра *Мигуель де*—, испанскій поэтъ, р. 1547, у. 1616; писалъ элегіи, романсы, сонеты, буколическіе романы, много драмъ и въ 1604 напечаталъ свой знаменитый романъ: „Донъ-Кихотъ", стр. 306, 313, 314, 359.

Сидъ, донъ-*Родриго*, 1026—1099, герой безчисленныхъ испанскихъ романсовъ и балладъ, а также трагедіи Корнеля: „Cid", стр. 341, „Сидъ" 122, 123, 125, 127, 130, 315, 316.

Сизифъ, сынъ Эола, древній царь коринѳскій, хитрѣйшій и корыстолюбивѣйшій изъ смертныхъ, который въ наказаніе за свои грѣхи, долженъ былъ въ аду постоянно вскатывать огромный камень въ гору, с. 39.

Силенъ (у Горація, ст. 237—239)—божественный прислужникъ Вакха; онъ не можетъ говорить такимъ же языкомъ, какъ комическій слуга *Давъ* или нахальная служанка *Пивія*, стр. 79.

Симеонъ Полоцкій, р. 1628 ум. 1680, воспитатель царевича Ѳеодора Алексѣевича и писатель, стр. 108.

Симонидъ, греческій лирическій поэтъ, род. изъ Кеоса (559 — 469 до Р. Хр), стр. 150, 210.

Скопинъ-Шуйскій, *Михаилъ Васил.* (ум. 1610 г.), кн., замѣчательный полководецъ, герой народн. пѣсенъ, стр. 332.

Скюдери, *Мадлена де*—, французская писательница, ум. 1701, написала много больщихъ романовъ: „Великій Киръ", „Клелія" и др., стр. 248, 305.

„Слово о полку Игоревѣ"—(XII в.) поэтическое повѣствованіе о походѣ сѣверскаго кн. Игоря на половцевъ, стр. 326.

Созіи, римскіе книгопродавцы (у Горація, 345), стр. 82.

Сократъ, одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ греческихъ мыслителей и правоучителей, р. въ Аѳинахъ въ 469 г. ум. 400 до Р. Х. Сократъ не оставилъ послѣ себя никакихъ сочиненій, и ученіе его можно заимствовать только изъ сочиненій его учениковъ и послѣдователей. Между ними наибольшаго вниманія заслуживаютъ Ксенофонтъ и Платонъ, изъ коихъ первый представляетъ больше черты фактическаго Сократа, тогда какъ второй изображаетъ своего учителя со стороны идеальной, стр. 6—9, 12, 14, 58, 215.

„Сократическіе разговоры". Подъ „Сократ. разг." слѣдуетъ разумѣть разговоры Алексамена Тейскаго, предметомъ которыхъ было изображеніе жизни Сократа; они до насъ не дошли.

Солонъ (594 г. до Р. Х.), одинъ изъ семи греческихъ мудрецовъ, аѳинскій законодатель, писатель гномическихъ элегій, с. 18.

Софоклъ р. 497, въ Колонѣ въ Аттикѣ, ум. 406 до Р. Х.,—одинъ изъ знаменитѣйшихъ греческихъ трагиковъ. Его поэтическая плодовитость была очень велика, и число драматическихъ произведеній его считается отъ 100 до 130; изъ нихъ дошли до насъ въ цѣлости только семь: „Аяксъ", „Электра", „Эдипъ царь", „Антигона", „Эдипъ въ Колонѣ", „Трохиніянки" и „Филоктетъ".—Трагедіи Софокла обнаруживаютъ вездѣ художественное образованіе и тонкій вкусъ временъ Перикла. Гигантскіе образы Эсхиловыхъ трагедій у Софокла уступаютъ мѣсто образамъ человѣческимъ, ничего не теряя впрочемъ изъ своего истиннаго величія;

Т.

У.

Ф.

Х.

Василій Васильевичъ Солуха

ОГЛАВЛЕНІЕ.

СТРАН.

ГЛАВА III.

Ложно-классическое направленіе.

ГЛАВА IV.

Критика ложно-классицизма и начала эстетической теоріи.

О драмѣ.

I. Объ искусствѣ вообще и о сценическомъ — въ особенности.

ГЛАВА V.

Новоромантизмъ.

ГЛАВА VI.

Эстетическая теорія.—Отношеніе эстетиковъ къ ложно-классицизму и ложно-романтизму.

ГЛАВА VII.

Историческое направленіе.

I. Степень важности характера.

II. Степень благотворности характера.

III. Степень цѣлостности впечатлѣнія.

ГЛАВА VIII.

Психо-физіологическое направленіе.

ОПЕЧАТКИ.

Стр.	Строка.	*Напечатано:*	*Должно быть:*
39	22	Эврипидъ	Эврипидъ
81	28	Альбона	Альбина
147	28	Путь каждый свой особенный характеръ сохранитъ!	И каждый пусть герой характеръ свой хранитъ.
161	13	упружь	упряжь
172	15	Ахилъ	Ахиллъ
173	33	Илiда	Илiада
275	34	Крейцеръ	Крейеръ
275	35	Ванъ-Остъ	Ванъ-Оостъ
336	16	древне-немѣцкомъ	древне-нѣмецкомъ
336	16	gethte	getihte